781.46 R542
9-4000326

162

Riemann : Fraseo musical

781.4
R542

V

COLECCIÓN LABOR

FRASEO MUSICAL

Prof. HUGO RIEMANN

SEGUNDA EDICIÓN

781.46 R542
9-4000326

EDITORIAL LABOR, S. A.

Como una viva proyección de las civilizaciones del pasado y de las obras más selectas y características de la época presente, los Manuales de orientación altamente educadora que forman la

COLECCIÓN LABOR

pretenden divulgar con la máxima amplitud el conocimiento de los tesoros naturales, el fruto del trabajo de los sabios y los grandes ideales de los pueblos, dedicando un estudio sobrio, pero completo, a cada tema, e integrando con ellos una acabada descripción de la cultura actual.

Con claridad y sencillez, pero, al mismo tiempo, con absolut[illegible] científico, procuran estos volúmenes el [illegible]ento cultural necesario para satisfacer [illegible]al afán de saber, propio del hombre, si[illegible]ando las ideas dispersas para que, de este [illegible]do, produzcan los apetecidos frutos.

Los autores [illegible] estos manuales se han seleccionado entre las más prestigiosas figuras de la Ciencia, en el [illegible]ndo actual; el reducido volumen de tales estudi[illegible] segura la gran amplitud de su difusión, sien[illegible] manual un verdadero maestro que en cu[illegible]momento puede ofrecer una lección breve, [illegible] provechosa: el conjunto de dichos vol[illegible]stituye una completísima

Bibliotec[illegible]iación cultural

cuyos manuale[illegible] útiles para el estudiante y el esp[illegible]n valor inestimable para la general[illegible] que podrá adquirir en ellos ideas [illegible]s ciencias y artes.

BIBLIOTECA CENTRALIZADA FAD. FILOS. UNL

COLECCIÓN LABOR

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

La Naturaleza de todos los países. La Cultura de todos los pueblos. La Ciencia de todas las épocas

PLAN GENERAL

Sección I **Ciencias filosóficas**	Sección VIII **Ciencias jurídicas**
Sección II **Educación**	Sección IX **Política**
Sección III **Ciencias literarias**	Sección X **Economía**
Sección IV **Artes plásticas**	Sección XI **Ciencias exactas, físicas y químicas**
Sección V **Música**	Sección XII **Ciencias naturales**
Sección VI **Ciencias históricas**	Sección XIII **Religión**
Sección VII **Geografía**	

COLECCIÓN LABOR

SECCIÓN V

MÚSICA

N.° 162

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

HUGO RIEMANN

FRASEO MUSICAL

Segunda edición completamente revisada

por

OTTO MAYER

SEGUNDA EDICIÓN

REIMPRESIÓN

BIBLIOTECA CENTRALIZADA FADU - FHUC - ISM - UNL

DONACIÓN

F.A.C.M. - UCA

Nro. Inv. 4.000.326

Dewey 781.46

S.T. R 542

Resp. MO

Biblioteca Centralizada

FADU - FHUC - ISM

EDITORIAL LABOR, S. A.

BARCELONA - MADRID - BUENOS AIRES

RÍO DE JANEIRO - MÉXICO - MONTEVIDEO

Con numerosos ejemplos musicales

ES PROPIEDAD

Primera edición : 1928
Segunda edición : 1936
Reimpresión : 1952

TALLERES GRÁFICOS IBERO - AMERICANOS, S. A. : Provenza, 86, BARCELONA
Reproducción offset - Grafos, S. A. - Avenida Carlos I, 157 - Barcelona

ÍNDICE

Págs.

Prefacio 7

PRIMERA PARTE

Fraseo musical

Introducción: Frase. Fraseo 13

I. Incisos de mayor extensión marcados por medio de notas largas o pausas 23

II. Frases (motivos) más cortas (de 1 ó 2 compases) limitadas por notas largas o pausas 30

III. Subdivisión mediante la interrupción del diseño melódico. (Saltos, ángulos, repetición de notas) 42

IV. Subdivisión por el peso del compás (tiempo grave) 56

V. Énfasis a causa del recargo en la anacrusa . 73

VI. Alteraciones en la simetría de la estructura temática 101

SEGUNDA PARTE

Conceptos estético-musicales

Págs.

I. Dinámica y agógica..... 123

II. Límites de las frases y de los motivos ... 133

III. Dinámica y agógica en la melodía 146

IV. Dinámica y agógica en la armonía..... 151

V. Dinámica y agógica del ritmo 154

VI. Dinámica y agógica de la frase polifónica. 158

Índice alfabético 167

Prefacio

El editor ha sentido alguna vacilación antes de decidirse a presentar al público de habla española esta nueva edición del « Fraseo Musical » de Riemann. Los principales objetivos teóricos de este gran enciclopedista de la ciencia musical, especialmente su tesis sobre el fenómeno del dualismo armónico, basado en el carácter opuesto de las modalidades mayor y menor, o su explicación de las relaciones funcionales de las consonancias o disonancias, han sido desplazados lejos del centro del actual interés musical. Menos indicada nos parece aún, como base para la explicación de los fenómenos musicales, la fisiología o la acústica matemática que tanto preocuparon a Riemann. Desde la época en que el gran musicólogo escribió sus obras capitales (la primera redacción del « Fraseo Musical » data de 1886) el panorama musical se ha transformado profundamente.

La evolución de la música moderna ha revelado nuevos caminos a la composición, y ello nos obliga a recorrer a nuevas nociones teóricas para comprenderla y justificarla. Por otra parte la incesante exploración y sistematización de la evolución histórica hacia los orígenes de la música, especialmente los considerables

resultados de la musicología comparada de las civilizaciones primitivas, ha puesto en evidencia que la música de los últimos siglos, y particularmente la del siglo XIX, es sólo un sector muy limitado de la evolución musical desde las primeras articulaciones sonoras de los pueblos primitivos hasta las complicadas partituras de la producción contemporánea de Stravinsky, Ravel, Falla, Hindemith, Berg, etc.

Riemann pertenece a una época en que la tradición clásica de la música alemana se mantenía aún en todo su vigor. En su época y bajo la influencia de la idea generalizada del progreso constante, el gran musicólogo, el primero de categoría universal, veía en la producción de los grandes maestros clásicos, y sobre todo en la de Beethoven, el punto culminante de toda la evolución musical, el más alto grado de perfeccionamiento estilístico y de expresividad musical, que no admitía ni comparación ni sucesión.

Es un hecho sorprendente que Riemann, que murió en 1919, cuando hacía ya treinta y seis años que Wagner había muerto; cuando Richard Strauss había transpuesto el punto culminante de su producción; cuando el impresionismo francés había conseguido formar escuela y Stravinsky había ya escrito varias de sus obras, las más características; cuando los nuevos caminos de la composición musical iniciados por Arnold Schönberg estaban ya trazados, viviese completamente al margen de su época, sumido en el estudio de los grandes clásicos y románticos y ocupado en la redacción de preciosos documentos históricos.

Hay que tener en cuenta la orientación exclusivista y limitada del autor, al leer las páginas siguientes. Evidentemente el «Fraseo Musical» no será de gran utilidad para explicar la estructura musical de los motetes de la Edad Media o de la polifonía de los grandes maestros flamencos o italianos; no servirá tampoco para revelarnos los secretos de la construcción rítmica o melódico-armónica del «Tristan» o de «La Historia del Soldado». Pero este pequeño manual tendrá una innegable utilidad como guía para explicar e interpretar las obras maestras de la música clásica y romántica; es esta utilidad práctica la que justifica la nueva edición.

No hay que dejarse seducir por la esperanza de poder abarcar todos los casos y todas las combinaciones posibles de los elementos musicales, falta elemental ante la cual Riemann nos pone en guardia repetidas veces sin que él, no obstante, consiga sustraerse completamente a ella. El respeto a la producción de los grandes maestros debe alejar de nuestro espíritu todo intento de corrección o rectificación. Las modernas ediciones de música hacen constar este deber fundamental de los intérpretes hacia la producción de los siglos anteriores. Actualmente, lo que se trata de evitar es que los intérpretes se fijen sobre un solo estilo de ejecución y lo apliquen sin distinción a todo lo que caiga en sus manos. A tal efecto, se les exige un conocimiento íntimo de las diferencias y rasgos esenciales del estilo de cada época para infundir a cada interpretación la mayor autenticidad posible.

Por esto las ediciones modernas, contrariamente a las de Riemann, se distinguen por su extrema sobriedad en las indicaciones de fraseo y de digitación, a fin de dejar al intérprete el cuidado de crear, a base de su conocimiento de las leyes fundamentales de cada estilo, la obra de arte en toda su integridad histórica. Ediciones como las de *Tres docenas de Fantasías para piano*, de G. Ph. Telemann (Ed. Bärenreiter, Cassel), de los *Clavecinistas portugueses*, transcritas por Macario S. Kastner (Ed. B. Schott's Söhne, Maguncia) o de la *Música para piano de los siglos XVII y XVIII* (Ed. Hug Frères, Zurich) son ejemplos modélicos del nuevo estilo de publicar la música clásica y preclásica (1).

Otto Mayer

Barcelona, 1935.

(1) Véase también el artículo « Fraseo » en el DICCIONARIO DE LA MÚSICA LABOR *(en preparación)*.

BIBLIOTECA CENTRALIZADA FADU-FHUC-FSM-UNL

PRIMERA PARTE

Fraseo musical

Introducción

Frase. Fraseo

En la *Teoría de las Bellas Artes* (1772), de Sulzer, se encuentra con el título « Interpretación musical » un artículo publicado por el conocido compositor Johann Abraham Peter Schulz. En este artículo aparece por primera vez en la literatura teórica alemana la palabra *frase*, usada para indicar cada miembro de una melodía que por sí mismo forma un período bien determinado. Al crear este término, el autor cree necesario acompañarlo de una nota explicativa (1).

El pasaje del texto en el cual por vez primera se plantea el problema del verdadero concepto del límite de las frases, dice así:

« Los incisos son las comas del canto que, como en el discurso, deben hacer sensible una pausa insignificante. Este efecto se obtendrá si se acorta un poco la última nota de una frase y se ataca con firmeza la

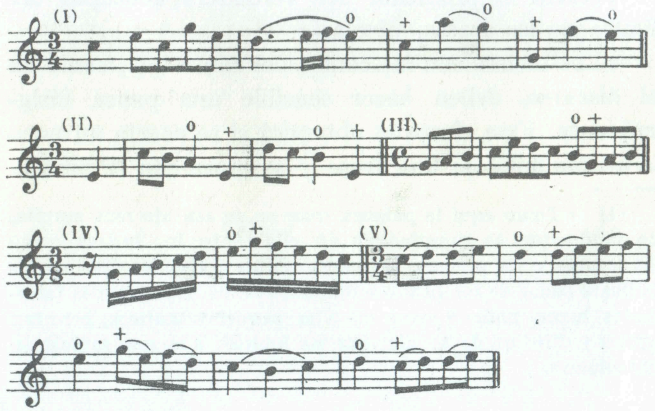
(1) « Tomo aquí la palabra *frase* en su sentido más amplio, de modo que se comprendan en ella tanto los incisos como las cesuras y los períodos del canto. Estas divisiones diversas las indicaré todas de un mismo modo. En realidad, los grandes intérpretes hacen notar a veces en ellos pequeños matices, pero tan sutiles y difíciles de señalar que me limitaré a la sola indicación antedicha ».

primera de la frase siguiente; o bien disminuyendo la fuerza del sonido para volverlo a reforzar al empezar la nueva frase.

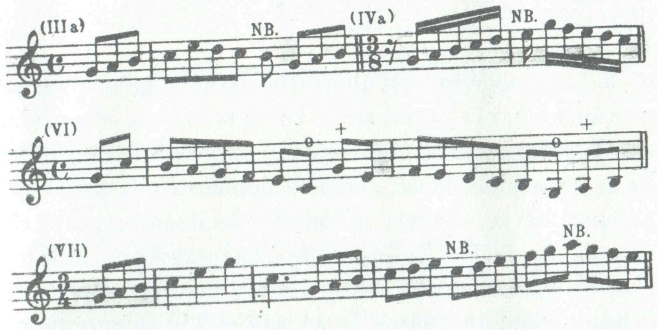
» Si la frase acaba con una pausa, no ofrece dificultad: el inciso se marca por sí mismo; pero cuando la frase no termina con pausa, se necesita más habilidad para saber marcar siempre bien el inciso, porque entonces es más difícil de descubrir.

» El cantante no halla tales dificultades (excepto en los pasajes de floreo), pues sólo se rige por los incisos de las palabras que canta; pero para el ejecutante ya es distinto.

» Como regla general diremos que lo mejor es dejarse guiar por el principio de la pieza, puesto que en una pieza absolutamente regular los incisos se repiten siempre igual; es decir, que todas las frases empiezan con la misma figura con que empieza la primera. Como prueba de ello véanse los ejemplos siguientes. La última nota de una frase la indico con o, y la que empieza una nueva frase con + :



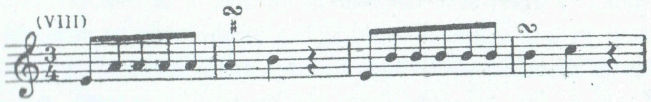
» Cuando el inciso se encuentra entre corcheas o semicorcheas (como en los ej. III y IV) que están unidas comúnmente por una barra, algunos compositores suelen separarlas a fin de marcar mucho mejor el inciso.

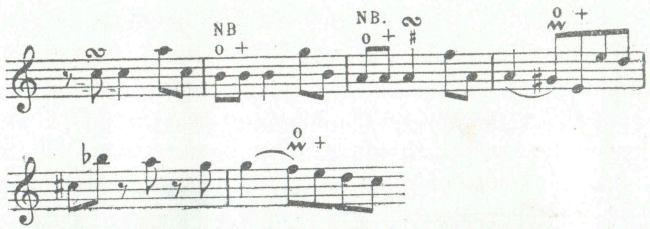


» Escrito así el inciso, queda indicado con claridad, por lo que vale la pena de hacerlo siempre para evitar dudas.

» Cuando sólo hay blancas o negras, no es posible hacer visible esta separación. Entonces se pondrá este signo sobre la última nota de la frase.

» En muchas composiciones, y en especial las extensas y ricas en fantasía, hay tal variedad de incisos y de frases que sólo se pueden conocer por el diseño melódico. Véase, por ejemplo, el siguiente comienzo de una sonata de piano de Carl Philipp Emanuel Bach:





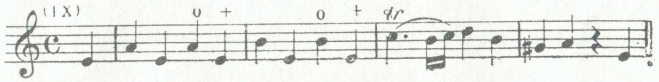
» ... Se incurriría en una falta grave si se ejecutase, por ejemplo, el compás sexto como si la frase empezara con la primera nota del compás, pues ésta es la última de la frase precedente, como lo demuestra la pausa de corchea de la misma; lo mismo decimos respecto al cambio de inciso en los compases octavo y último

» Es increíble cuán desfigurado y confuso aparece el canto cuando los incisos se marcan mal, o cuando no se marcan en modo alguno. Basta, para convencerse de ello, ejecutar una gavota sin hacer estos incisos en medio del compás. Una danza tan sencilla de comprender como ésta, se hará incomprensible para todo el mundo ejecutada de este modo.

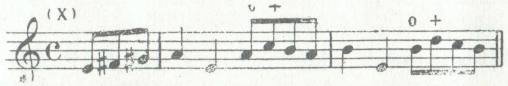
» Cuando las frases empiezan en medio del compás en tiempo « malo », muy a menudo no se observan en tales piezas los incisos, pues a todos nos acostumbran, al comenzar nuestros estudios musicales, a marcar sólo los tiempos « buenos » del compás, sin tener en cuenta a los « malos ».

» Por eso en tales casos las frases quedan desarticuladas, y una parte de ellas se adhiere a la que precede o a la que sigue, lo que es tan improcedente como si en el discurso se hiciera un descanso antes o después

de una coma. Si en el ejemplo que sigue (IX) se marcan los incisos, la melodía será bella ; pero si sólo se marcan los acentos del compás, será en extremo defectuosa y producirá un efecto, como si dijéramos : « Él vive bien yo, vivo mal » ; en vez de decir : « Él vive bien, yo vivo mal ».



o bien :



» Si los principiantes se ejercitasen con asiduidad en las formas de danza de la música instrumental, que son ricas en incisos de toda clase y sentidas fácilmente, pronto encontrarían el modo de marcar los acentos e incisos para hacerlos sensibles; entonces, por medio de su contenido melódico, les sería más fácil reconocer las frases de dos, tres y más compases. »

He copiado casi por completo este pasaje de la obra de Schulz, porque es el primero que entra en este campo nuevo de la teoría musical, marcando con su concepto del fraseo el principio de una nueva época. Todo lo que más tarde apareció sobre el problema de la delimitación de las frases, arranca de Peter Schulz, sobre todo las excelentes observaciones de D. G. Türk en su *Escuela del piano* publicada en 1789. Sin embargo, puede observarse que Türk ya no comprende totalmente

a Schulz, y desconoce el modo de indicar el final de una frase sin acortar la nota. Más tarde las teorías de Schulz cayeron completamente en olvido. Al lado de Schulz, sólo Heinrich Christoph Koch aporta principios de gran valor sobre la teoría del fraseo y en especial sobre la formación de frases melódicas más amplias, es decir, sobre la construcción de períodos musicales. En el tomo tercero de su *Ensayo de una guía para la composición* (1782, 1787, 1793), Koch ya presenta una serie de posibilidades para acortar o alargar una construcción regular de ocho compases. Koch no ignora el enlace del final de una frase con el comienzo de la siguiente, o sea el cambio de función de la nota final de un período en nota inicial de otro.

Antes de Schulz he visto también aplicada a la música la expresión *frase* en el *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau en el artículo «*Ponctuer*», que dice así: «*Ponctuer, v. a., c'est en terme de composition (!) marquer les repos plus ou moins parfaits et diviser tellement les phrases* (1) *qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencements, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation*».

A pesar de describir este pasaje el fraseo tal como hoy día lo entendemos, el concepto está tan poco desarrollado que no se le puede dar la misma importancia que al escrito de Schulz.

(1) Compárese también GRÉTRY, *Mémoires* (1789), págs. 312 y 528.

El valor de los escritos de Schulz, Türk y otros consiste en haber presentido lo problemático del fraseo, eso es, la dificultad de llegar por la simple lectura y acentuación por compases a la interpretación correctamente fraseada de una pieza musical. En su deseo de prevenir cualquier confusión, dichos autores han buscado toda clase de medios hasta llegar a mejorar nuestro sistema de notación.

Jérôme Joseph de Momigny fué el primero en ver claramente que la forma, entonces corriente, de leer por compases enteros llevaba por consecuencia una falsa interpretación de las relaciones rítmicas, y proclama radicalmente la norma *leve-grave* como forma natural y base del motivo fundamental (*Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve.* París, 1806).

Pero Momigny no fué comprendido. Poco después el interés para el fraseo decayó por completo y no se ha vuelto a despertar seriamente hasta la publicación de las ediciones clásicas de piano comentadas por Hans von Bülow. El impulso mayor para formar una verdadera literatura sobre fraseo musical lo dieron Mathis Lussy (1873) y Rudolf Westphal (1880). Yo fuí el primero en proponer una modificación en la notación con objeto de hacer visibles, por medio de signos especiales, los miembros, frases, etc. Esto lo logré de momento con artículos en revistas musicales desde 1882 hasta 1884, luego con la obra *Musikalische Dynamik und Agogik*, y también en la misma época con las llamadas «ediciones fraseadas», que levantaron fuerte oposición. A pesar

de esto, pronto aparecieron ediciones parecidas que empleaban de un modo limitado los mismos principios, especialmente las de Enrique Germer, y en América las de W. S. B. Mathews.

Entre los escritos que se ocupan del fraseo pueden citarse especialmente mi *Compendio de la Composición Musical*, cuya primera parte trata en especial del enlace de los motivos y de la formación de períodos. La mayor parte de estos libros están escritos con el intento de deducir las leyes de la interpretación del contenido melódico-rítmico y armónico-métrico de las figuras musicales.

Mi *Dinámica y Agógica musicales* (1884) es, como lo indica el título, un estudio del *crescendo-diminuendo* y del *stringendo-ritardando* como medio para hacer comprensibles las formas musicales a través de la interpretación. También mi *Sistema de la rítmica y métrica musical* (1904) tiene en cuenta la demostración sistemática de los diversos valores de expresión, la mezcla de valores largos y cortos (rítmica) y la distinción sucesiva y ponderada de los sonidos (métrica). El resultado de estas investigaciones ha de ser el desarrollo de leyes fijas para la interpretación musical.

El doble propósito que se persigue continuamente en estos libros, la demostración de la subdivisión racional y al mismo tiempo la manera de ejecutar que se deriva según ella, provoca una gran complejidad en la exposición. Por eso las «ediciones fraseadas» nos ponen a la vista hasta los más pequeños detalles de la subdivisión, por medio de arcos, signos de lectura, rotura de barras

en las corcheas, semicorcheas, etc., y numeración de los compases debajo de la línea divisoria, con objeto de que se comprenda la formación de períodos. Estas indicaciones señalan claramente el carácter de la interpretación por medio de signos dinámicos, de tiempo, de acentuación y de movimiento.

No creo, y lo confieso abiertamente, que la manera de frasear utilizada en mis ediciones sea nunca usada exclusivamente hasta el punto de que los compositores la empleen en el acto mismo de componer. Esto sería tanto como esperar que en el porvenir los poetas mismos hicieran ya el comentario al escribir sus obras. Esto no sucederá nunca, ni es de desear.

Los compositores, como aquellos a quien destinan sus producciones, considerarán como su principal tarea encontrar un margen para su imaginación y preferirán no encontrarlo todo esclarecido ya desde el primer momento. Las «ediciones fraseadas» y los compendios sobre esta materia se proponen lo mismo que los comentarios a las obras poéticas de difícil comprensión: indicar el camino para comprender lo que no se nos revela a la simple lectura de un texto.

Seguramente el estudio del fraseo llegará un día a influenciar asimismo la manera con que los compositores escribirán sus obras, aunque sólo sea para evitar malas inteligencias. La experiencia me ha demostrado varias veces que tratar sistemáticamente las leyes del fraseo al mismo tiempo que el estudio de la interpretación musical, fatiga fácilmente y no llena su propósito a causa de la diversidad de puntos de vista que conti-

nuamente se utilizan. Por eso me he visto obligado a seguir otro sistema en las explicaciones que se encuentran durante el curso de este manual, para que así se alcance el objeto de determinar bien los incisos y las desviaciones de la subdivisión. Seguiré, pues, un camino severamente metódico, empezando por lo mas sencillo hasta llegar a lo más complicado. Este camino es completamente diferente del de mis obras anteriores, porque en vez de partir de teorías abstractas, me esfuerzo en hacer comprender poco a poco las fórmulas más raras y más difíciles por medio de ejemplos de la literatura musical conocidos por todos los amantes de la música.

BIBLIOTECA CENTRALIZADA FADU - FHUC - ISM - UNL

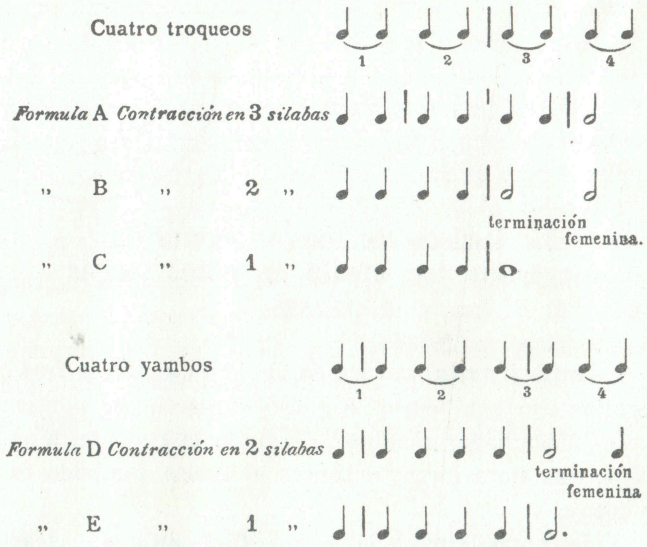
I. Incisos de mayor extensión marcados por medio de notas largas o pausas

Schulz, al tratar del fraseo, dice : « Cuando la frase termina con una pausa, el inciso se marca por sí mismo ». Debía haber añadido : « Cuando la frase termina sobre una nota larga, entonces el inciso tampoco es dudoso ».

Si las notas largas y las pausas tuvieran que marcar siempre un inciso, el estudio del fraseo sería mucho más sencillo de lo que es.

No nos detendremos ahora a ver por qué no se puede interpretar una repentina interrupción del curso melódico como punto de reposo. Pero hemos de hacer constar que en general nos detenemos en lo que nos parece más evidente e interpretamos una interrupción, como un inciso, eso es, como un final.

Toda fórmula melódica sencilla suele contener incisos de varios compases de extensión, limitados por notas largas o pausas al estilo del verso popular con cuatro yambos o troqueos, cuyos dos últimos se pueden contraer en tres, dos o una sílaba. Ejemplo :



La primera fórmula (A) es típica para la gavota, lo cual no impide que la gavota, como las demás danzas, fuese cantada al origen y que, por lo tanto, conservase la métrica correspondiente a este tipo. Mejor será creer lo contrario: que este ritmo sencillo y regular en su origen, provocó más tarde su versificación correspondiente. Las fórmulas musicales que corresponden, por ejemplo, a los versos con terminaciones femeninas (B y D) presentan también en la melodía esta misma clase de terminaciones.

Por su conexión a una determinada palabra del verso estas terminaciones aparecen como alargadas,

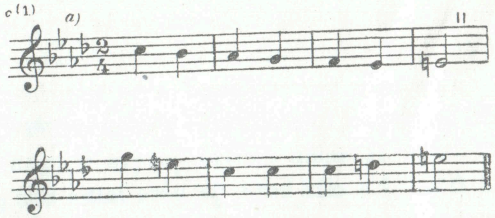
puesto que en lugar de una sola nota de larga duración, están compuestas de varias notas cortas.

Con esto nos hallamos ante la primera desviación del principio fundamental que pretende que las notas de larga duración marcan ya por sí mismas el final de la frase. En este caso, la nota larga nos produce realmente la sensación de final de frase, marcando un inciso bien sensible. A pesar de ello, la primera nota larga no es final, sino que lo es la nota corta (véase D) o la segunda nota larga (B) que la siguen. Estas últimas son como una «espiración» sonora de la anterior y forman la última sílaba del verso con terminación femenina. Esta primera desviación del principio fundamental exige toda nuestra atención. Las notas siguientes a la primera nota larga de la terminación no marcan un nuevo comienzo ni suspenden el inciso, sino que significan un complemento suyo.

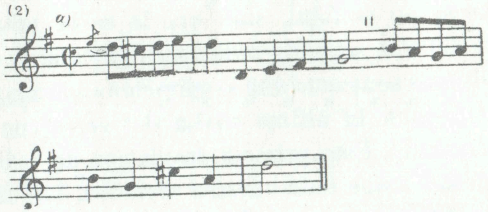
En vez de una nota larga como final de una frase musical se encuentra muchas veces, sin que llegue a modificar esencialmente el efecto de inciso, una nota corta seguida de una pausa, con una fuerza subdivisora no menos potente.

En los ejemplos siguientes obsérvase que las fórmulas ♩|𝅗𝅥 y ♩|♩ para el yambo y |𝅗𝅥♩| y |♩♩| para el troqueo pueden ser consideradas casi idénticas (por el momento no daremos importancia alguna a las notas de adorno). También la fórmula ♩♩|♩ es posible, pero no la comentaremos hasta más tarde.

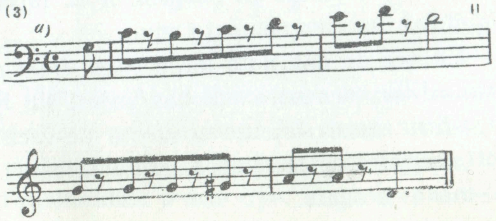
Beethoven
Op 110
Scherzo



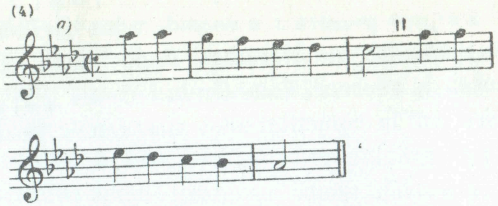
Beethoven
Op. 31. I
Rondó



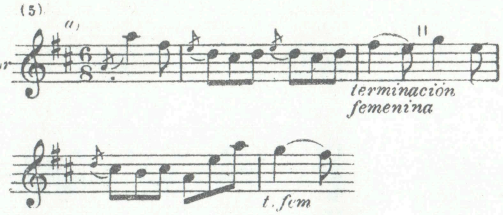
Beethoven
Op. 14. II.
II. Tiempo



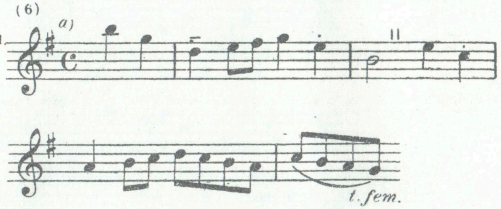
Beethoven
Op. 2. I.
Final



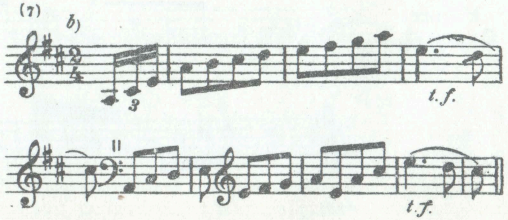
Mozart
Sonata *Re mayor*
K. 311 Rondó



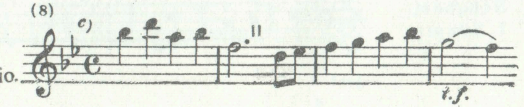
Bach; 5. francesa
Suite.
Gavota



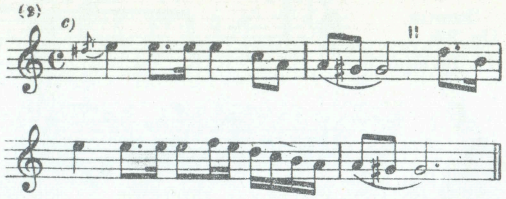
Beethoven
Op. 2. III.
I. Tiempo



Beethoven
Si b mayor Trio.



Mozart
Sonata K. 310.



Beethoven
Op. 10. II.

(10) d)

Beethoven
Op. 2. I.
I. Tiempo.

(11) d)

t. f.

Händel
Capricho.

(12) d)

t. f.

Schubert
I. Sonata

(13) d)

Clementi
Sonata
Op. 34. I.
II. Tiempo.

(14) d)

t. f.

Haydn
Sonata XIV
Final.

(15) d)

Mozart
Cuarteto de
cuerda.

(16) e)

Beethoven
Op. 78.
I. Tiempo.

(17) e)

t. f.

II. Frases (motivos) más cortas (de 1 ó 2 compases) limitadas por notas largas o pausas

En los ejemplos anteriores (1 a 17) hemos visto que a la primera parte de cada frase corresponde otra de igual dimensión e igual final (sea nota larga o terminación femenina). Sólo en dos de estos ejemplos (8 y 9) la frase-respuesta viene aumentada con una anacrusa, adherida a su principio. En cambio, en otros dos ejemplos (3 y 11) tenemos el caso más raro de pérdida de anacrusa.

Es difícil encontrar en la música moderna, emancipada de la canción de danza, comienzos con sus frases-respuesta correspondientes de tal extensión que sean de la misma factura que la canción popular.

Tampoco se encontrarán en ella fácilmente frases cuyos finales estén marcados con notas largas. En las primeras manifestaciones de la música instrumental más bien encontraremos motivos melódicos mucho más cortos, que sólo entonces suelen ser amplificados y aumentados progresivamente. Este procedimiento corresponde al caso, bastante raro en la poesía, de una limitación

inicial a versos cortos rimados de cuatro o aun de dos sílabas, lo que significaría una descomposición poco recomendable, y por ello poco divulgada, de la frase poética en diminutas partículas y aun en palabras sueltas.

En la música esto no es ningún inconveniente. Bien al contrario, ello sirve para presentar aislados y de un modo plástico los motivos que más tarde desempeñarán un papel importante. Puesto que el problema del fraseo consiste en la clara distinción de los límites de una melodía, es evidente que se evitarán muchas confusiones cuando un motivo cuyo desarrollo hemos de comprender se nos presente aisladamente y en su forma más reducida. Hay todavía estructuras melódicas más sencillas que las examinadas hasta ahora, que se subdividen en porciones aun más cortas, por medio de pausas o notas largas.

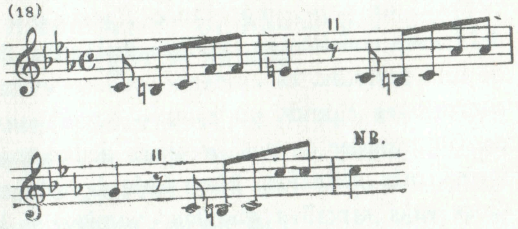
Nos abstenemos de presentar motivos más largos de la melodía. Por el momento basta decir que dentro de una pieza musical también se presentan subdivisiones de mayor extensión, especialmente cuando un tema ha terminado y encuentra una conclusión completa antes de que empiece otro tema (tanto si es en un tono nuevo como en el tono logrado en la conclusión). En tales casos se encuentran a menudo pausas largas o un calderón en la última nota del final.

Los ejemplos cortos que ahora veremos, servirán para prepararnos a encontrar otras subdivisiones antes de que pueda hablarse de una verdadera conclusión. Los motivos melódicos de dos hasta cuatro compases, así

como los incisos marcados por notas largas o pausas, no son todavía átomos musicales. Al contrario, admiten toda una serie de mayores subdivisiones, cuya necesidad e importancia quedarán evidenciadas más adelante. Aquí también me limito a escoger unos ejemplos en los cuales las notas largas o las pausas marcan verdaderos incisos.

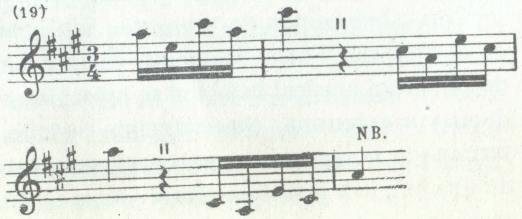
(18)

Beethoven
Op. 10. I.
Final



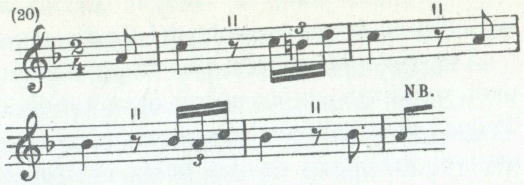
(19)

Beethoven
Op. 2. III.
Scherzo



(20)

Beethoven
Op. 10. II.

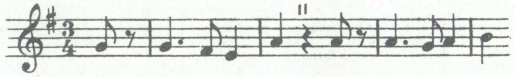


(21)

Bach.
Clave. bien
templado I. 9.

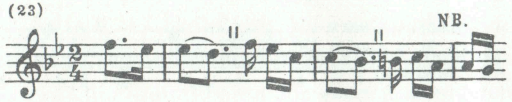
(22)

Beethoven.
Op. 90.



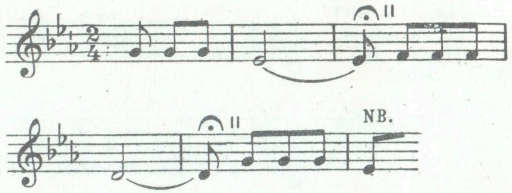
(23)

Beethoven.
Op. 7. Rondó.



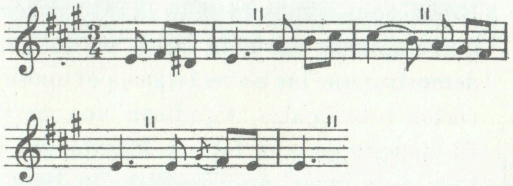
(24)

Beethoven.
Sinfonia en
Do menor



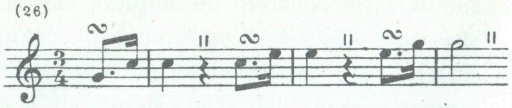
(25)

Schubert.
II. Sonata.
Re mayor



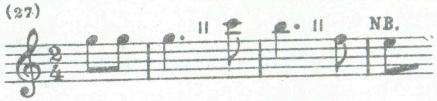
(26)

Mozart, Cuart.
en *Sol mayor*
(ded. a Haydn)



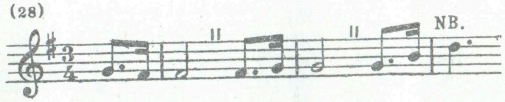
Mozart, Cuart. en *Do mayor* Final

(27)



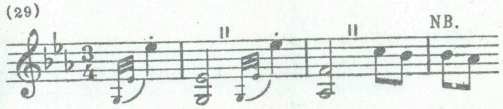
Beethoven Op. 49. II.

(28)



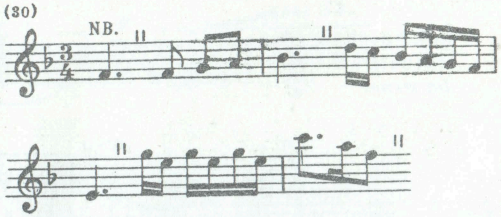
Mozart, Cuart. en *Mi* ♭ *mayor* Minueto

(29)



Haydn, Cuart. en *Fa mayor* (Peters 14) Final

(30)



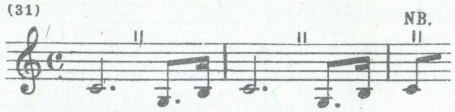
El ejemplo 30 nos permite una nueva consideración. Hasta aquí hemos evitado la introducción de ejemplos que empiecen con nota larga, porque antes era preciso demostrar que las notas largas, por oposición a las notas cortas precedentes, significan una parada o el final. El ejemplo del cuarteto de Haydn nos demuestra que toda nota larga que empieza un tema puede formar inciso. Este cuarteto no empieza con el pasaje citado, sino que antes hay unos cuantos compases de introducción que se resuelven formando cadencia con el primer compás del citado pasaje :

(30 a)

El *fa* primero es, con relación al *la* precedente, la nota larga que forma final : el *sf*, sin embargo, la transforma indudablemente en nota de comienzo, y puesto que las negras con puntillo (ej. 30) nos muestran continuamente los incisos, es indudable que la subdivisión tuvo lugar ya en la primera nota. Insertamos a continuación unos cuantos ejemplos en los cuales el primer inciso se encuentra ya inmediatamente después de la primera nota.

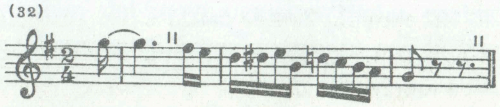
Beethoven I. Sinfonia.

(31)



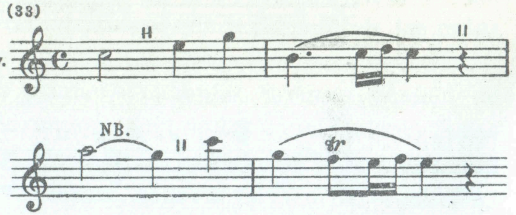
Beethoven Op. 31. I.

(32)



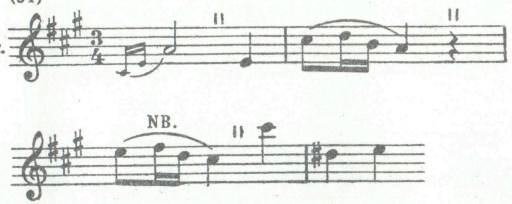
Mozart Sonata *Do may.* K. 545.

(33)



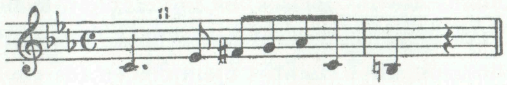
Mozart
Sonata *La may.*
K. 331.

(34)



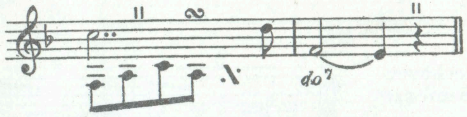
Mozart
Fantasia
Do menor

(35 a)



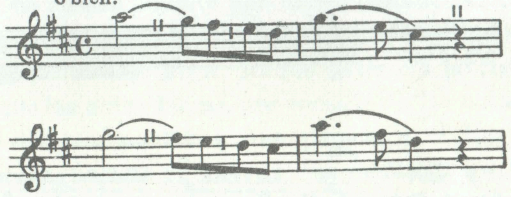
Mozart
Fantasia
Do menor

(35 b)



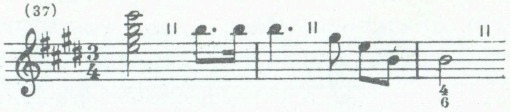
Mozart
Rondó
Re mayor

(36) o bien:



Weber.
Obertura.
Júbilo.

(37)

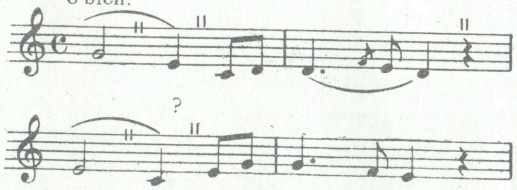


Weber.
Concierto.
Mi b mayor.

(38)

Weber.
Freischütz.
Obertura.

(39) o bien:



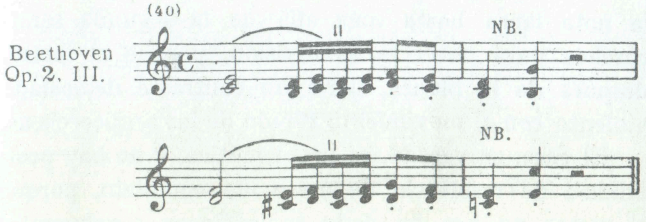
No es posible hablar, en el sentido más estricto, de un entorpecimiento causado por la nota larga cuando se encuentra al principio de una pieza musical y no sobrepasa la medida del sentido normal del tiempo. (Entendemos por sentido normal del tiempo, el movimiento tranquilo del pulso con el cual medimos siempre todos los tiempos.) En los casos en que esto no suceda, el principio del movimiento en notas cortas aparece como nuevo principio. Únicamente con la entrada de la nota tercera puede deducirse que la segunda es más corta que la primera. Todavía hay otro medio de interpretación que explica la separación de la segunda nota de la primera, y es la posición de las notas dentro del compás y su colocación dentro de la armonía.

Ya en los primeros ejemplos tuvimos ocasión de hacer notar la importancia de las terminaciones femeninas; es decir, presentamos casos en los cuales las notas que siguen a las largas, todavía forman parte de estas

últimas. Este caso se presenta cuando la nota larga subdivisoria es extraña a la armonía, y únicamente encuentra su resolución armónica por medio de la nota siguiente. En este caso la nota de resolución debe ser considerada como una prolongación de la nota larga. Al lado de estas terminaciones femeninas que lógicamente son necesarias (véase ejs. 5, 9, 10, 15, 25, 35 b) vienen sus imitaciones, que van de una a otra nota de un mismo acorde (véase ejs. 34 y 36). En otros casos, estas imitaciones, después de una digresión (notas de adorno), vuelven al punto de partida, o sea a la misma nota (ej. 39). Finalmente, la armonía que cae sobre la nota larga subdivisora puede determinar una modulación natural que viene a reforzar el efecto de conclusión.

Todos estos casos no presentan duda alguna si el inciso se hace perceptible con una pausa. De no ser así, pueden surgir dificultades y discrepancias en la interpretación. El comienzo de la sonata en *do mayor*, de Mozart (ej. 33), nos da la clave para comprender, al menos en parte, la solución del problema presentado. En el primer compás, la nota larga *do* forma inciso de un modo claro ; por lo tanto, si se quisiera arrastrar (de un modo ascendente) la melodía hacia el *mi*, sin respetar el inciso, el efecto resultaría forzado y no nos produciría ninguna impresión de descanso, antes bien, de tensión. Sin embargo, en el tercer compás, la traslación del inciso detrás del *sol* que sigue a la primera nota larga viene exigida por un sentimiento de sensibilidad artística. Este caso se puede explicar a base de la modulación armónica, pues el *la* pertenece a la armonía

de $\frac{6}{4}$, la cual resuelve en el *sol* del acorde consonante. Sin embargo, el efecto sería casi igual si el *la* de la melodía fuese acompañado de la armonía de subdominante, con el *fa* en el bajo. En todo caso, para precisar la diferencia que existe entre el compás primero y el tercero nos quedaría un último medio, el de observar el movimiento melódico, el cual en el primer compás asciende, mientras que en el tercero desciende. Puesto que la forma realmente necesaria de las terminaciones femeninas es la que resuelve una disonancia, comprenderemos por qué las terminaciones femeninas descendentes (sin disonancia en el acorde) nos parecen más naturales. Éstas producen el efecto de una distensión (como los retardos), mientras que la melodía ascendente de ordinario lo produce de tensión (ejemplo 40).

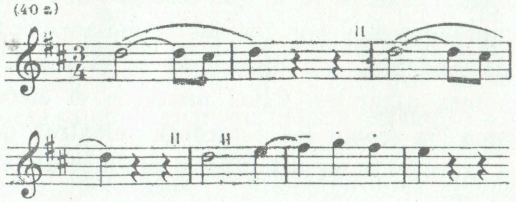


El salto de *re* a *sol* y de *mi* a *do* en el ejemplo 40, nos sitúa ante uno de los problemas más difíciles del fraseo, eso es, la tendencia de las notas a anular el efecto cadencial para enlazarse con el motivo siguiente. Volveremos a hablar de ello cuando nos ocupemos de los motivos anexos. Sin embargo, en este

caso concreto no hay lugar al planteamiento de este problema, puesto que en ambos compases se trata del paso de una nota de un acorde hacia su tono fundamental.

En el compás primero y tercero se presenta el problema de la terminación femenina por medio del adorno de la misma nota, como en el ejemplo 39, compás segundo, o en el trío del Scherzo de la Séptima sinfonía de Beethoven (ej. 40 a).

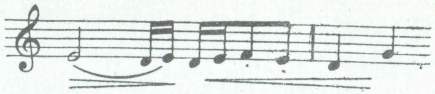
(40 a)



En el ejemplo 40 es preferible la prolongación de la nota larga hasta más allá de la segunda semicorchea para hacer la subdivisión, porque el inciso, después de la blanca, haría un contraste demasiado violento con el movimiento rápido de las semicorcheas.

El caso, en verdad, es problemático, y no hay posibilidad de resolverlo de un modo completo, porque el autor no nos ha dado indicaciones concluyentes sobre la interpretación deseada. Éstas podrían, por ejemplo, ser así:

(40 b)



Estos ><< son signos de interpretación de los cuales por el momento queremos prescindir.

Casi involuntariamente vuelven a aparecer en nuestro examen casos en los cuales, aunque el inciso no coincida con la nota larga, viene, sin embargo, provocado por ella. Dejemos de lado, por ahora, el motivo por el cual las notas largas no forman inciso aun cuando se encuentren aisladas entre notas cortas. En el capítulo siguiente vamos a ocuparnos, ante todo, de los casos en que el inciso se forma sin necesidad de pausas ni notas largas, es decir, sin ninguna interrupción aparente del curso melódico.

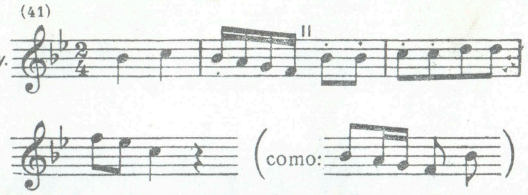
III. Subdivisión mediante la interrupción del diseño melódico

(Saltos, ángulos, repetición de notas)

La interrupción del curso melódico por saltos entre notas de la misma escala se asemeja, por su efecto estético, a la subdivisión efectiva del diseño melódico por medio de pausas o interrupciones de la melodía detenida sobre una misma nota. Así, pues, esta interrupción del curso melódico puede ser un medio eficaz para marcar claramente los incisos cuando faltan pausas y notas extraordinariamente largas. También hay que observar que los saltos de la melodía no significan siempre un inciso; compárense tan sólo los ejemplos 6, 11, 12, 15, 16, 19, 24, 26, 29, 33, 34, 35, 36, 39, en los cuales los miembros más diminutos, que aún no hemos estudiado, no son separados por saltos, sino que precisamente son éstos los que forman la melodía. Los saltos, por lo tanto, dan mayor relieve a los incisos, aun en melodías cuyos motivos, por lo general, están perfectamente enlazados. (La continuación de nuestro examen nos enseñará que los incisos existen aun cuando los saltos fueren evitados.) Algunos ejemplos nos permitirán comprobarlo.

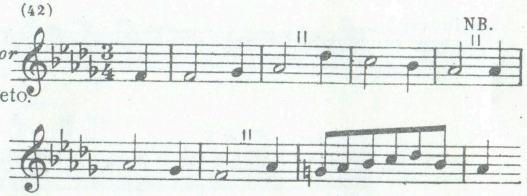
(41)

Mozart.
Cuart *Si* ♭ *may.*
Final.



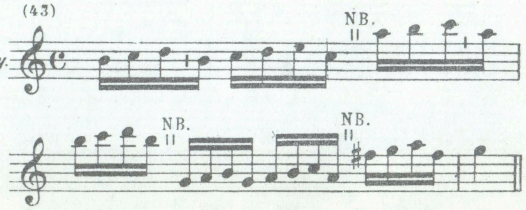
(42)

Haydn.
Cuart. *Fa mayor*
(Peters 14)
Trio del Minueto.



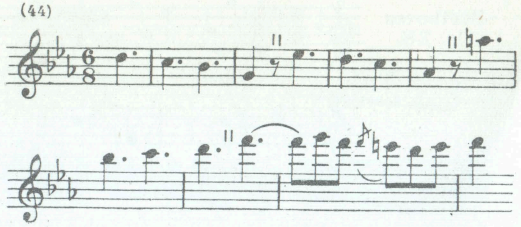
(43)

Mozart.
Sonata *Do may.*
K. 309.



(44)

Beethoven
Op. 7.



(45) NB. NB. NB.

Beethoven Op. 22.

(46)

Beethoven Op. 26. V. Variación

etc.

(47)

Beethoven Op. 27. I.

etc.

(48)

Beethoven Op. 28.

(49)

La misma. último tiempo.

etc.

(50)

Beethoven Op. 2. I. Trio d. Min.

NB.

(51)

Beethoven Op. 31. I. I. Tiempo

(52)

El mismo

El solo cambio de dirección en el movimiento es ya una subdivisión; no importa que este cambio de dirección sea completo o que ocasione solamente un enlace de segunda en el mismo pasaje.

(53)

Beethoven
Op. 14 I.

(54)

Beethoven
Op. 22

etc.

(55)

Mozart
Sonata *Re may.*
K. 576.

(56)

Schubert.
Impromptu.
Op. 90. II.

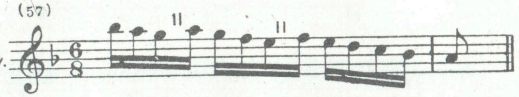
etc.

Semejantes casos en los cuales la última nota que suspende la dirección es relativamente grave dentro del compás, son los más frecuentes y los que sólo refuerzan nuestra exposición; sólo en estos casos el cambio de dirección de la melodía nos da a entender que comienza algo nuevo. Fórmulas como la del compás segundo del ejemplo 56, en la que la melodía (siguiendo la misma dirección) vá más allá del comienzo del compás, hacen dudar a menudo dónde hay que buscar el inciso. Aquí nos podríamos inclinar a empezar a subdividir después del *la bemol.* En este caso deberíamos interpretar como paso de segunda (transportado a la octava inferior) el *la bemol-sol,* pero entonces falta una verdadera continuación en el compás tercero. Mejor parece ya la subdivisión después de la tercera corchea del compás segundo *(la bemol, sol, fa),* pues entonces el *sol* va del compás primero al segundo hacia el *fa,* y en el tercero sigue, por consiguiente, el *mi bemol.* En este caso se obtendrá el mejor resultado si se examina el fondo melódico del pasaje:

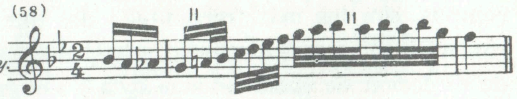
(56 a)

Así, pues, generalmente el cambio de dirección de la melodía constituye una subdivisión. Tales casos no son raros; en ellos el movimiento melódico se desliza sobre el tiempo grave, ofreciendo un atractivo especial:

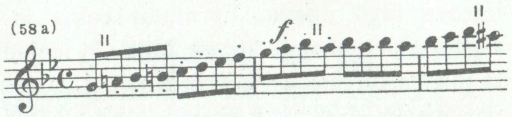
(57)
Mozart.
Sonata *Fa may.*
K. 280.



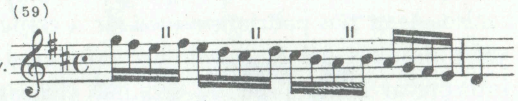
(58)
Mozart.
Sonata *Si b may.*
K. 281.



(58 a)
La misma último tiempo

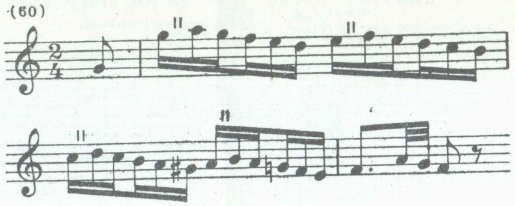


(59)
Mozart.
Sonata *Re may.*
K. 284.

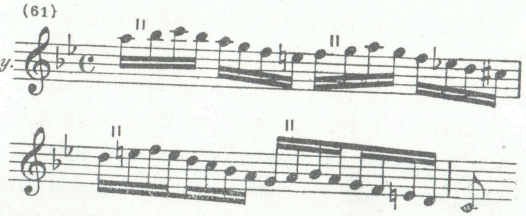


En todos los casos en que la melodía cambia de dirección antes del tiempo grave donde cae el inciso, es imposible encontrar la causa de la subdivisión en el propio cambio, aun cuando la repetición de la nota subdivisoria forme una especie de rizo, anticipación preparatoria que produce el efecto de una parada figurada:

(60)
Mozart
Sonata *Do may.*
K. 309.

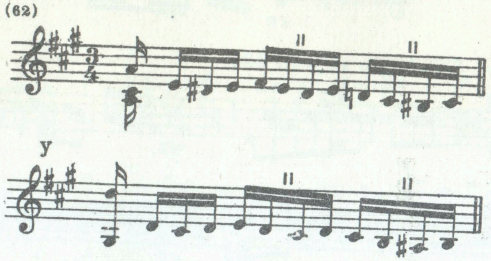


(61)
Mozart.
Sonata *Si b may.*
K. 311.



Se advierte claramente que el tiempo grave (de cualquier orden) tiene en sí un efecto subdivisor y que siempre será él quien lo determine, sí otros factores no exigen una interpretación diferente. Entre estos últimos contamos los casos en que la nota que cae en el punto grave es extraña a la armonía y debe todavía continuar hasta la nota de un acorde o bien aquellos en que está requerida la continuación de la melodía directamente antes de un inciso, marcado por pausas o saltos o cambios de dirección, como ya hemos visto. La armonía hace valer en todas partes su preponderancia, por ejemplo, en el siguiente pasaje del *Rondeau en polonaise* de la sonata en *re mayor* de Mozart (K. 284); sólo será correcta la subdivisión si se toma la armonía como punto de partida.

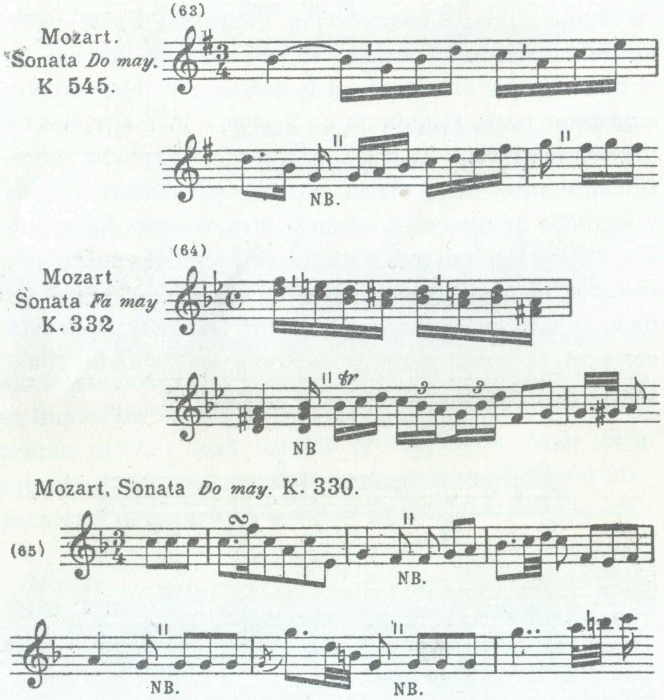
(62)

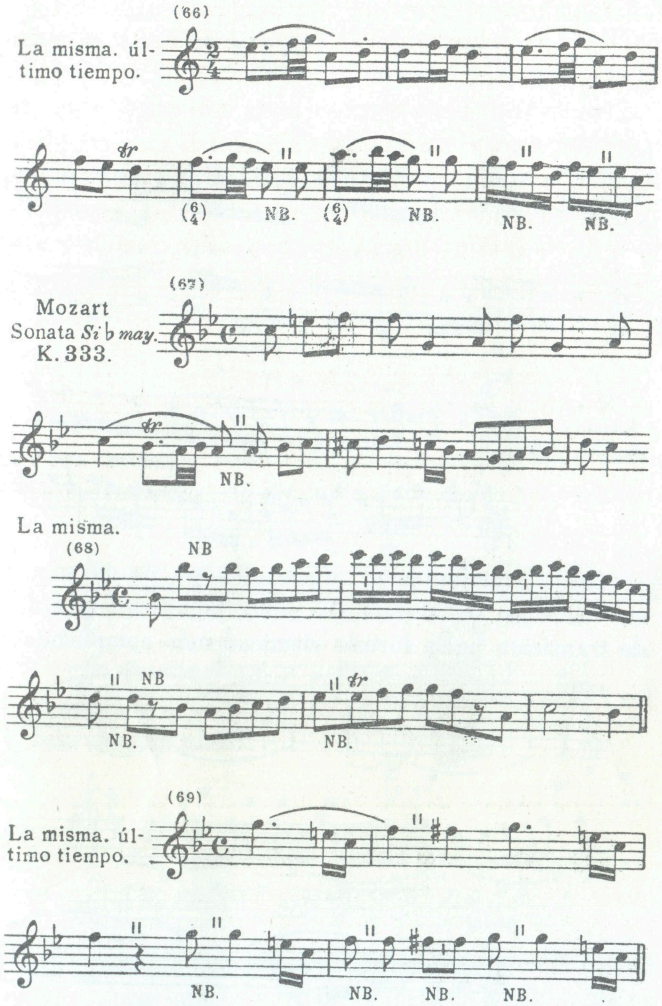


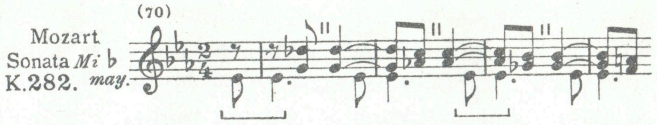
y

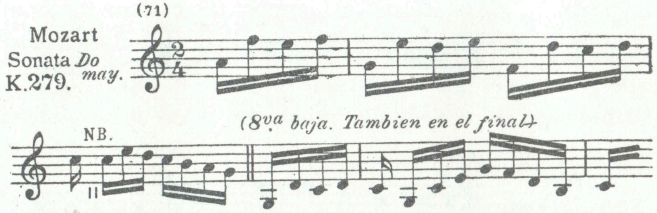
Aquí se encuentran generalmente las subdivisiones después de la semicorchea segunda, si bien a la semicorchea primera precede una subdivisión.

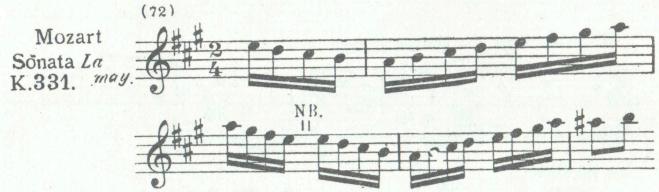
Entre las interrupciones de fuerza subdivisora figura también la repetición de una misma nota. Empezaremos con ejemplos tan evidentes que excluyen toda discusión. Así se comprenderán fácilmente los casos que a veces son muy extraños y se apartan de la regla general.



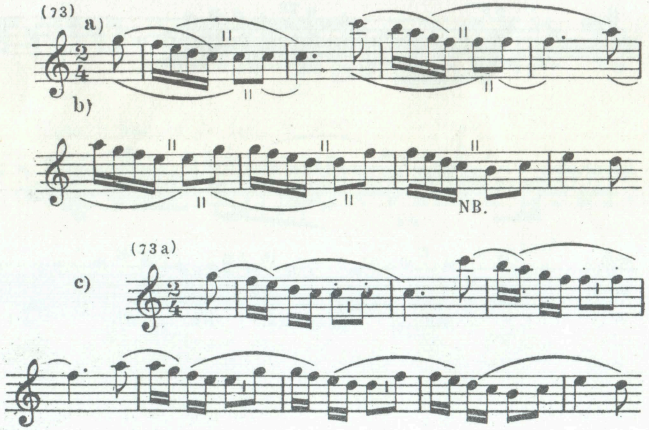




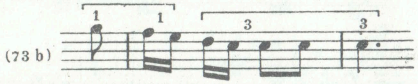




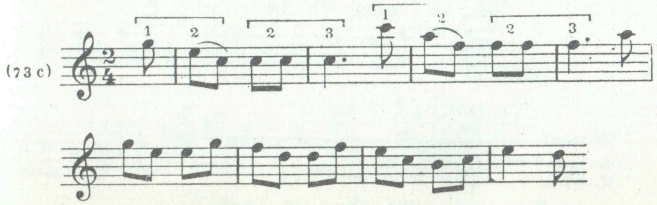
Casos semejantes al último tiempo de la sonata en *do mayor* de Mozart (K. 309), significan la etapa de transición hacia formas rítmicas más complicadas:



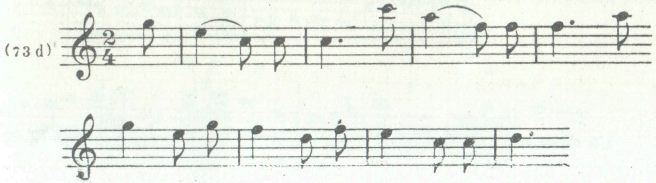
La interpretación *b*) es la menos correcta. Se detiene en la primera nota larga y siempre toma un valor de $^3/_8$ para final, dejando sólo uno de $^1/_8$ de anacrusa. No cabe duda que esta interpretación métrica correspondería a la indolencia rutinaria de un gran número de aquellos que no disponen de una buena educación rítmica. Schulz reconoce ya que tales fórmulas repetidas y monótonas son raras. La interpretación *c*) debe compararse con la interpretación *a*) para poner en evidencia el equilibrio entre anacrusa y final.



Sin embargo, parece que *a*) es la mejor, como lo indica la reducción de las notas principales sin adorno:



o más sencillo aún:



La reducción de la estructura melódica en el último ejemplo, presenta la base de la melodía subdividida en

incisos siempre iguales (♪ | ♩.), lo que de ningún modo significa que por eso se ha de leer como en *b*). El alcance prematuro del *do* pide sólo que se interprete el *do* segundo ya como nueva anacrusa. He aquí diversos ejemplos análogos:

(74)

Mozart
Sonata *Mi♭ may.*
K. 282.

(75)

Mozart
Sonata *Si♭ may.*
K. 281.

(76)

Mozart.
Sonata *Si♭ may.*
K. 570.

NB.

(77)

La misma

(78)

La misma

Mozart, Sonata *Fa may.* K 332.

(79)

(80)

Mozart.
Sonata *Do may.*
K. 330.

(La misma)

(81)

Mozart
Sonata *Do may.*

NB.

NB.

NB.

La misma

(82)

IV. Subdivisión por el peso del compás (tiempo grave)

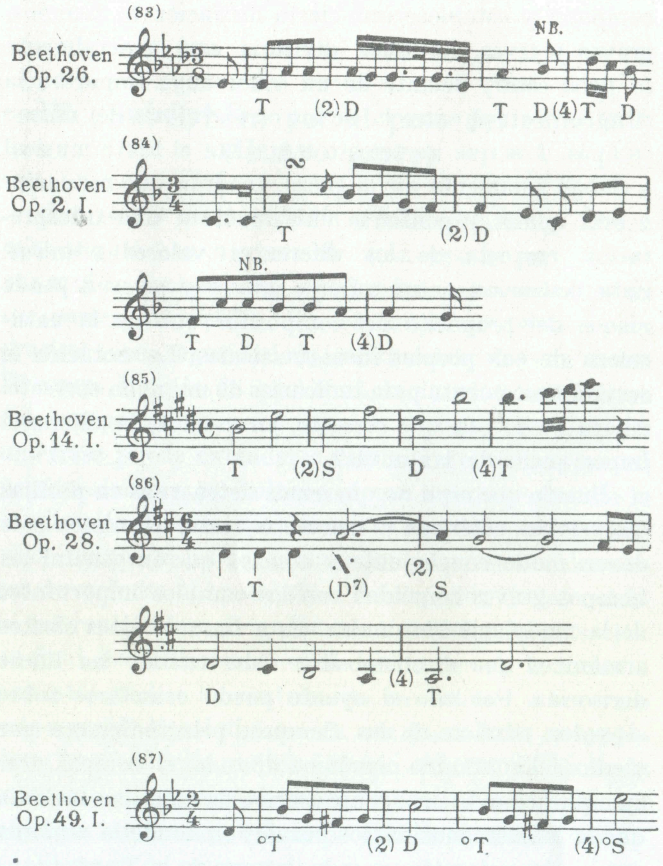
Los saltos de la melodía y las repeticiones de una misma nota son a veces de gran ayuda para determinar los incisos que subdividen una melodía en sus partes principales. Sin embargo, no bastan para precisar con seguridad la subdivisión de una frase. Debemos insistir de nuevo en la función subdivisora del tiempo grave para marcar el inciso. El final de una frase puede extenderse más allá del tiempo grave; pero es siempre este último el que señala realmente la subdivisión. El peso del compás es el único medio subdivisor cuando ni las notas largas ni las pausas, ni los saltos de melodía ni los cambios de dirección de las notas, ni las repeticiones de una misma nota dan la sensación de final. La determinación de los límites de la melodía por estos medios ha contribuído, en realidad, a hacernos más sensible la subdivisión de una frase. Pero la verdadera base de esta subdivisión la constituye en todo momento el contenido rítmico, es decir, el compás. El objetivo fundamental de este capítulo es el de determinar el modo de reconocer los tiempos graves que, como

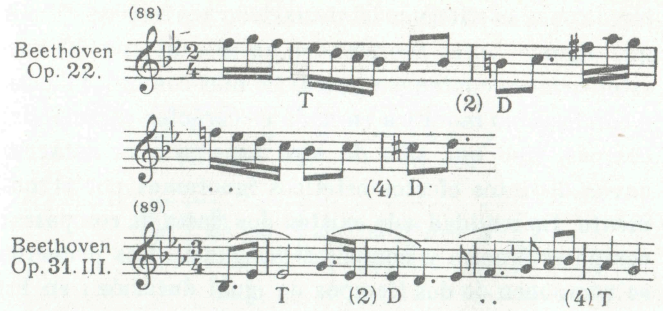
hemos visto, ejercen esta importante función subdivisora.

Primeramente, hay que hacer constar que la notación (tal como hoy en general se usa) divide la pieza en compases y establece una cierta distinción de tiempos, graves y leves. La línea divisoria está generalmente (o debe estar) delante de un valor cuya importancia rítmica destaca entre la de los otros valores del mismo compás. Los que no tengan a la vista el texto musical y deban solamente oír la pieza, tendrán que renunciar a esta ayuda y confiarse únicamente a una interpretación correcta de los diferentes valores rítmicos. Esta distinción entre valores graves y leves depende menos del propósito del compositor que de la naturaleza de sus propias ideas musicales. La notación le servirá únicamente para indicarlas de un modo correcto. Ahora bien: ¿en qué consiste, en esencia, la diferente importancia de las notas?

Puesto que aquí no queremos detenernos en prolijas discusiones estéticas y teoréticas, estableceremos sólo de un modo concluyente y conciso que en general los tiempos graves coinciden con los cambios importantes de la modulación armónica. Es a base de estos efectos armónicos que el compositor debe señalar las líneas divisorias. Por ello el oyente puede orientarse sobre el valor rítmico de los tiempos, principalmente por medio del contenido armónico de todo el compás. Por ejemplo, cuando un oyente escribe de oído una melodía que le fué desconocida, los pasajes en donde la armonía cambia (por ejemplo, cuando después de la *T* entra la *D*

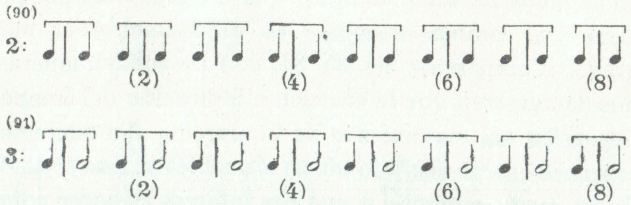
o *S* o inversamente), se le aparecerán como los más importantes y los que deben destacarse en la notación. Algunos ejemplos lo aclararán.





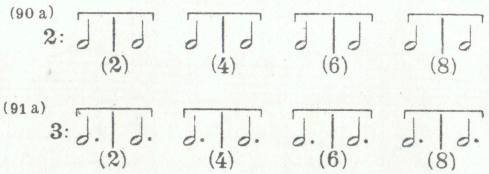
Estos ejemplos bastarán para ver de qué se trata; en algunos de ellos notamos que no todo tiempo que tiene un cambio armónico es precisamente el más grave. (Compárense ejs. 83, 84, 86.) De todas maneras, nos demuestran que la elección e indicación del compás dependen del movimiento de la armonía. No queremos tampoco entrar más a fondo en el problema, sino tratarlo de un modo general. Lo que nos interesa es hacer notar que tales tiempos graves son los momentos capitales del desarrollo musical. No nos hemos propuesto tratar en este manual de la invención y notación correcta de las melodías, sino que nos limitamos a analizar las obras de los grandes compositores cuya notación, por lo general, presuponemos correcta. Sólo sobre un punto debemos ponernos de acuerdo. Por compás comprenderemos siempre un valor de dos o tres tiempos verdaderos, como el director los marca ante su orquesta. Los compases que encontramos en las composiciones de los grandes maestros son a menudo compuestos, abarcando dos y hasta tres compases verdaderos. Tam-

bién son con frecuencia demasiado cortos, de forma que algunas veces comprenden un solo tiempo. El que estos tiempos contengan negras (lo más común), blancas o corcheas no modifica en nada el carácter esencial del compás, sino que sólo da otro aspecto a la notación cuyos distintos efectos estéticos ignoramos por el momento. En realidad sólo existen dos clases de compases: compases iguales y compases desiguales. Los primeros se componen de dos tiempos de igual duración; en los otros, el tiempo grave tiene doble duración que en los compases iguales:



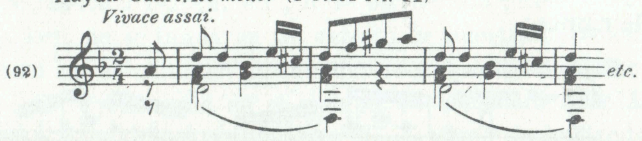
La observancia estricta y continuada de una de estas dos fórmulas constituye el carácter del ritmo, lo mismo en la música que en la poesía. Pero la distinción de grave y leve no se limita a los dos tiempos (iguales y desiguales) de cada compás, sino que sirve para distinguir del mismo modo los tiempos en un orden superior o inferior. Puesto que el tiempo grave es el que coincide con el efecto armónico de la modulación y determina asimismo las conclusiones de una frase, como acabamos de ver, las unidades subdivisorias de orden superior han de ser determinadas asimismo por el tiempo grave. Así, pues, los dos modelos anterio-

res (90 y 91) corresponderían a los ejemplos siguientes, en valores más largos:

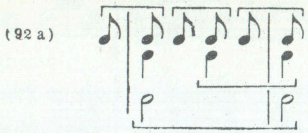


En cada potencia de valores básicos, el momento de entrada del tiempo fuerte es el verdadero representante de la unidad inmediata y superior, como se desprende con certeza de los ejemplos que contienen dos o más clases de movimientos paralelos:

Haydn. Cuart. *Re menor* (Peters Nr. 41)



Aquí el primer violín se mueve en corcheas, el segundo y viola en negras, y el violoncelo en blancas, es decir, que tenemos simultáneamente las siguientes fórmulas de motivos:



En el ejemplo 93 nos encontramos ante un caso análogo:

Haydn. Cuart. *Do may.* (Peters Nr. 20)

Vivace tr

(93)

etc.

(93 a)

El ejemplo 94 nos presenta otras combinaciones de ritmos:

Haydn. Cuart. en *Si* ♭ *may.* (Peters Nr. 33.)

Allo. con spirito.

(94)

94 a

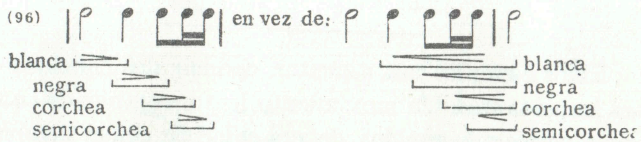
Estos ejemplos nos permiten deducir dos conclusiones importantes. Un movimiento lento, combinado con uno o varios más rápidos, deberá coincidir con el tiempo grave, en su entrada en el compás, a no ser que tenga un carácter sincopado. Al mismo tiempo tales movimientos lentos que constituyen tiempos de una unidad de orden superior, dan al oyente una indicación útil sobre el carácter rítmico del compás. Así, pues, el motivo verdadero que nos obliga a interpretar una pieza musical de compás a compás, de negra a negra, de blanca a blanca, etc., o de un tiempo grave a otro grave, no se funda en un defecto de nuestra notación, sino en el carácter mismo del contrapunto melódico.

El oyente que en el ejemplo 94 considera todo lo que encuentra entre blanca y blanca como dependiendo de cada una de ellas, sin darse cuenta de su gravedad distinta, no las interpretará tampoco como una serie de preguntas y respuestas cuya gravedad rítmica se aumenta continuamente en un desarrollo creciente. Una fórmula como ésta

(95)

no se le aparecerá como una figura que crece constantemente, hasta alcanzar el punto grave más próximo del

compás, sino como un desmenuzamiento continuado del valor del compás entero en fragmentos cada vez más diminutos:

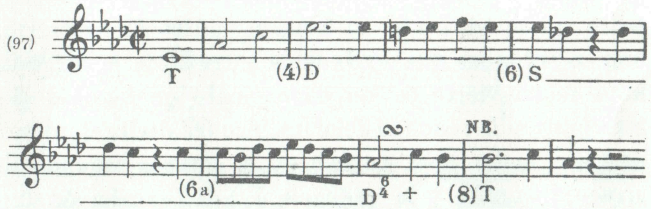


Sólo la interpretación adecuada de la gravedad rítmica de tales fórmulas nos revelará toda su potencia interior y su fuerza vital.

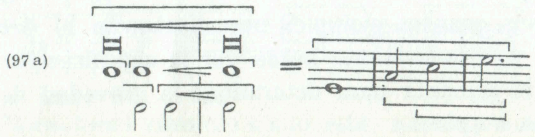
Una vez bien comprendida la diferencia fundamental entre estas dos distintas maneras de interpretación rítmica, el músico abandonará definitivamente la que nos da de la música una sensación vaga y mortecina. Reconocerá que «tiempo leve» no es lo mismo que «tiempo siguiente», sino que «tiempo grave» significa «tiempo-respuesta». La sola comprensión de estas diferencias fundamentales de la métrica musical no basta para determinar bien los límites de las frases y de los motivos. La solución del problema sería mucho más fácil si no se presentase ningún cambio de movimiento ni alteraciones en la simetría de la estructura melódica. La posibilidad de que sean tiempos graves tanto los valores cortos como los largos, está bien demostrada. Ahora cabe preguntar si en un valor de orden superior, cuya gravedad no traduce bien aun cuando sea correcta la notación del compás, por ejemplo, en un compás de $^2/_4$, la primera blanca inicia una

estructura rítmica de la pieza basada en blancas o en redondas. Varios ejemplos aclararán lo dicho.

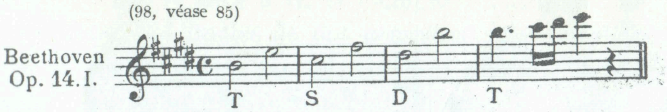
Beethoven. Op. 2. I. Final.



Aquí la primera redonda no representa un movimiento en redondas, sino en *breves* (doble redonda |𝅜|); el segundo compás no responde al primero, sino que es el primer paso que conduce al movimiento en valores cortos, primero en redondas, pero en seguida en blancas:

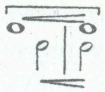


La armonía del comienzo indica que esta interpretación es correcta, pues no cambia hasta el tercer compás. Lo contrario se deduce del ejemplo siguiente:



La gravedad métrica de las blancas está demostrada claramente por medio de las líneas divisorias; es decir, la blanca del comienzo es grave, por ser la primera del compás; pero esto de ningún modo representa un movimiento en blancas, antes al contrario, uno en redondas que sólo con la entrada de la segunda nota se convierte en un movimiento en blancas. Se interpretará la redonda del comienzo (es decir, el primer compás) como leve, porque en el compás segundo la armonía cambia y la cadencia *T S D T* acaba de una manera lógica en el compás cuarto. Las dos clases de movimiento a través de las cuales la melodía se manifiesta son las siguientes:

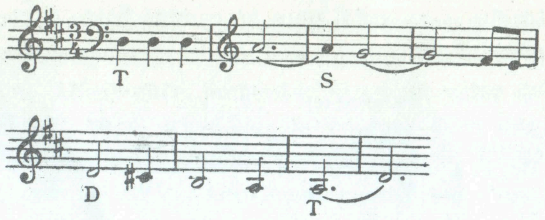
(98 a)



Unos cuantos ejemplos más ilustrarán lo demostrado, y ante todo nos harán ver la significación que tiene la armonía para determinar la gravedad de los valores mayores:

(99)

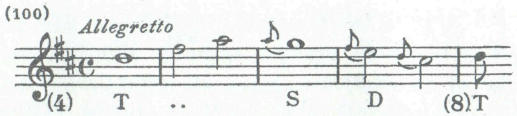
Beethoven Op. 28.



Aquí no es el segundo compás que contesta al primero, sino al tercero. El movimiento de la melodía se transforma de [o. | o.] del segundo compas, en [𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.].

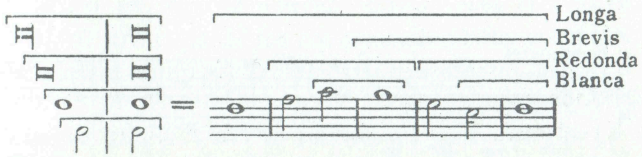
(100)

Mozart. Cuart. cuerda. *Re mayor.*

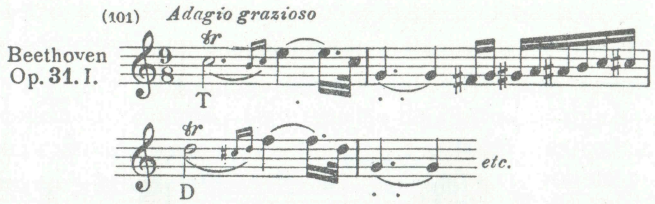


En el ejemplo precedente el contenido armónico es aún más complicado, puesto que la respuesta del primer compás no viene hasta el quinto, es decir, que el valor del comienzo es grave en la serie de las cuatro redondas. La amplia línea melódica de este tema reposa en la base siguiente:

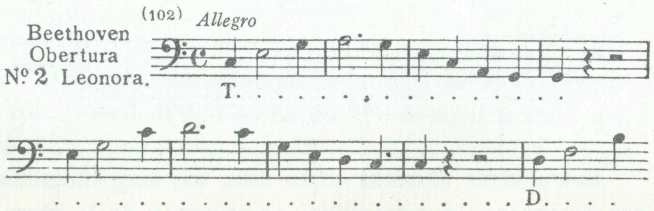
(100 a)



Estructuras rítmicas como ésta, no muy raras, no son fácilmente comprendidas al principio de la pieza. Su inmediata continuación nos facilita su interpretación correcta. En este caso concreto el quinto compás de la notación constituye el verdadero final de esta frase, señalado con la cifra 8 en el ejemplo 100. Siguen dos confirmaciones finales de dos compases, la segunda de las cuales se enlaza con el nuevo comienzo. El desarrollo posterior vuelve a ser el mismo.



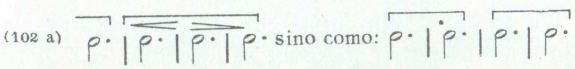
Ya no nos guía aquí la fuerza armónica que en los ejemplos precedentes determinaba la gravedad rítmica. Pronto encontraremos, sin embargo, otro medio para reconocer la subdivisión de la melodía y la gravedad del compás. En todos los casos en que, para una serie de compases, la armonía permanece siempre la misma (como en el ejemplo 102), deberá buscarse otro procedimiento para determinar la gravedad rítmica de la melodía.



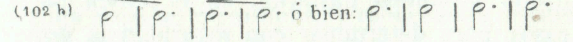
Recordemos que « tiempo grave » equivale a « tiempo-respuesta », y fácilmente comprenderemos que la relación entre pregunta y respuesta se determina principalmente por medio de la repetición de los mismos (o parecidos) trozos de la melodía, eso es, por la imitación de los motivos melódicos. En los dos últimos ejemplos es evidente esta imitación. Sin embargo, aunque

en el primero el motivo imitado comprende dos compases lentos de $^3/_4$, y en el segundo cuatro compases rápidos *alla breve*, no hay posibilidad de deducir del desarrollo completo de esta imitación la distinta gravedad de cada uno de los compases. En el ejemplo 101 se podría considerar el compás tercero como el más grave a causa del cambio de armonía. Pero es indudable que el compás segundo no puede ser considerado en sentido limitado como anacrusa del tercero, sino que pertenece todavía al primero. La ascensión primera y el descenso siguiente de la melodía se deben comprender como un solo motivo cuya imitación completa se nos presenta en el motivo siguiente.

Cierto es que el *re* al principio del compás tercero corresponde al *do* del primero y que están a igual distancia los *sol*, que concluyen ambas veces el motivo inicial, al principio de los compases segundo y cuarto. Los cuatro compases no se deben subdividir así:



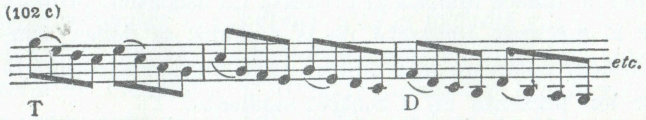
Otra vez nos encontramos ante la alternativa entre una forma positiva que avanza y una negativa que retrocede:



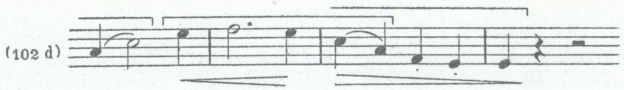
Finalmente, nos hemos de preguntar si esta confrontación del contenido melódico no será posible aliarla aún dentro de cada uno de los motivos de una frase. En efecto, a la línea ascendente en la melodía se opone, como respuesta, su descenso, lo cual no signi-

fica su imitación rigurosa, sino, al contrario, su libre inversión. Ya sabemos perfectamente que la inversión de un tema no es más que una forma determinada de la imitación.

El ejemplo 102 nos muestra otro caso de confrontación del movimiento ascendente con el descendente. El tiempo es tan rápido, que en realidad cada dos compases forman uno solo. Cuál de los dos es más grave, lo indica el desarrollo de la modulación:



Así vemos que el tiempo grave del motivo entero está al comienzo del compás tercero:

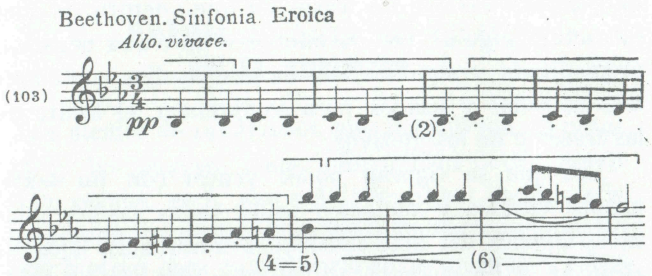


Al intervalo de tercera ascendente *do-mi* responde el de tercera descendente *mi-do* después de haberse elevado la anacrusa hasta el *la*.

Estos dos factores, los contornos melódicos y el desarrollo armónico bastarán, en la mayor parte de los casos, para determinar con seguridad la gravedad métrica. Hay que recordar en este momento que estas observaciones generales no abarcan todos los casos posibles. Muy a menudo los compositores niegan deliberadamente y suprimen las consecuencias más poderosas de la gravedad métrica del tiempo, sobre todo en las

composiciones de danzas, con el objeto de provocar determinados efectos estéticos.

Un caso tal se presenta, por ejemplo, al comienzo del *scherzo* de la *Eroica*, donde el encantador *imbroglio* vela el ritmo hasta que la entrada del oboe lo descubre:



La determinación segura de la gravedad métrica debe considerarse, según nuestros resultados, como la tarea más importante de toda la teoría del fraseo.

Si sólo se tratase de reconocer los momentos de gravedad métrica (de las distintas unidades) dentro de una construcción melódica, esta tarea no sería tan difícil. Sin embargo, se complica extraordinariamente y de un modo diverso, puesto que la alternancia regular de grave y leve puede ser alterada por medio de intercalaciones, miembros ampliados u omisiones (elisiones); por toda clase de expansiones y reducciones, formas que por medio de nuestro sistema de notación no se distinguen, sino que se disfrazan con la apariencia de regularidad y reiterada igualdad de los compases.

Las antiguas teorías, con la única excepción del genial Christoph Heinrich Koch, nada saben de estos fenó-

menos extraordinariamente interesantes de las formas musicales, sin cuyo conocimiento no se puede hablar de un estudio verdadero de estas formas. Su demostración formará, pues, la parte última y principal de nuestras indagaciones. Antes de ocuparnos de ellos, tendremos que detenernos en los casos en que, dentro de una estructura regular, nos encontramos ante una negación premeditada y significativa de los medios auxiliares más sencillos y usados para comprender el límite de las frases y de los motivos.

Los que se figuran poder vencer con un sentimiento rítmico y melódico usual todas las fórmulas excepcionales del arte musical, estarán muy lejos de alcanzar el fin deseado. En nuestro arte son bastante frecuentes las estructuras musicales que serán siempre problemáticas, sobre todo en los casos en que ciertos efectos estéticos provocarán la discusión sobre la interpretación más adecuada. Cuanto más se desarrolle el conocimiento de la sintaxis y de la lógica musicales, tanto más aumentarán las controversias y los comentarios sobre la interpretación de ciertos pasajes particulares. Sin duda, la filología musical tiene reservado un gran porvenir. Hasta ahora sólo se reconocen sus títulos en forma de crítica del texto y cotejo de variantes, pero con eso se pierde de vista que, en primer lugar, debe conseguir lo que la filología literaria hace tanto tiempo ha alcanzado, a saber : la interpretación del texto, la exégesis.

V. Enfasis a causa del recargo en la anacrusa

Los medios de subdivisión más usuales son las notas largas y las pausas. Toda interrupción de un movimiento regular será, sin más requisitos, considerada como parada, es decir, como cesación del movimiento, y dará motivo para considerarlo como un final y como una subdivisión. Por eso, en general, las notas largas caen siempre en los tiempos relativamente graves, y las pausas, precisamente por lo mismo, encuentran su colocación natural despues de los valores graves. Habiendo ya reconocido que los tiempos graves tienen una facultad subdivisora, estas combinaciones nos aparecen como el medio más natural de subrayar esta facultad. Esta ayuda es a menudo muy necesaria, porque los tiempos graves no siempre se reconocen en seguida como tales. Sin embargo, en ciertos casos es posible comprobar la ineficacia de dichos medios y ver cómo el compositor se obstina en dificultar el reconocimiento de los tiempos graves y de los límites de los motivos por el empleo de notas largas y pausas en lugares diferentes.

Es necesario distinguir con cuidado entre los casos en que el compositor emplea estos medios de expresión

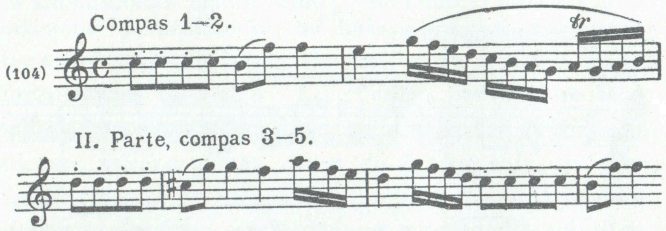
complicados y aquellos en que se encuentra, por lo menos en compases mayores, una notación rítmica incorrecta. Se ha intentado a menudo levantar una barrera al estudio del fraseo, diciendo que se « quería corregir a los maestros por cuenta propia », y una de estas objeciones ha sido la del cambio de las líneas divisorias.

Ahora bien : el buen J. Riepel, hace más de 150 años (*De rhythmopoeia*, 1752), ya decía que los compositores no colocan las líneas divisorias en su debido lugar, es decir, que a veces, en compases compuestos, no sitúan la línea divisoria delante del tiempo más grave, como es su función, sino delante del segundo grave. De lo que resultaría que todos los finales se encontrarían aparentemente en tiempo leve, lo que constituiría un contrasentido. Hay casos en que en el curso de una pieza, un tema que al comienzo está bien notado, se encuentra más tarde en una falsa colocación o al revés, a causa de las diferentes interrupciones que son posibles en el cambio continuo entre compases leves y graves.

Esto ha incitado, hasta a los profesores de composición, a aceptar la transposición en el compás entre los cambios que un motivo puede sufrir. Pero no comprenden con eso los cambios del tema que se presentan en la posición estrecha del canon y también de la fuga y que hacen imposible una interpretación completa del tema en el sentido propio (compárese la primera fuga del *clave bien templado*), sino los casos en que, en un compás grande, unas veces está bien notado el tema y otras no. Esto sucede porque nuestra notación

usual no indica los compases «supercompletos» o incompletos cuando éstos lo son a causa de la irregularidad de una serie de compases graves y leves.

Un buen ejemplo para demostrar la equivocada colocación de las líneas divisorias es el *Andante* de la sonata en *sol mayor* de Mozart (K. 283).

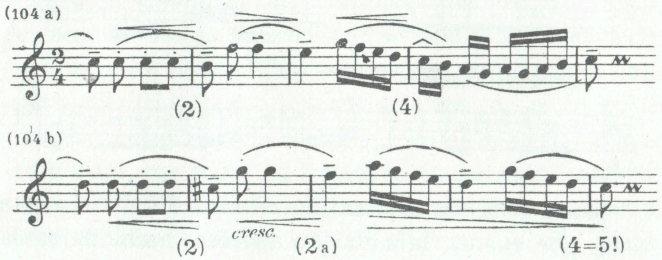


No es fácil dar un sentido rítmico diferente a este tema por cuanto la notación aparece cambiada en la segunda parte del *Andante*.

Evidentemente no hay discusión posible con quien no perciba una diferencia de gravedad entre el comienzo y la mitad del compás, puesto que la comprensión de la diferencia fundamental de tiempo grave y leve en tales compases sencillos es la base indispensable para comprender las subdivisiones de mayor o menor extensión.

Si admitimos que a pesar de la notación distinta el tema sigue igual en los dos casos, entonces forzosamente la notación debe ser incorrecta en uno de ellos. Lo esencial consiste en saber cuál de los dos momentos armónicos tiene mayor gravedad rímica : la tónica del comienzo o la dominante siguiente. El camino recorrido por el tema

en 12 compases completos 𝄵 nos demuestra que todas las notas que producen el efecto de conclusión se encuentran en medio del compás, y que Mozart, al indicar 𝄵 en vez de $^2/_4$, como hubiera sido correcto, ha dejado las líneas divisorias de los compases graves (2, 4, 6, 8) en vez de dejar las de los compases leves (1, 3, 5, 7). Escribo el tema en $^2/_4$ para indicar exactamente el límite de los motivos:

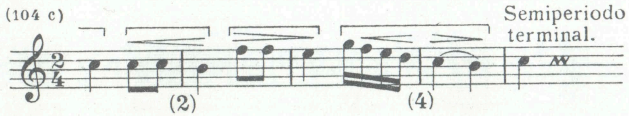


El carácter del desarrollo, en el caso segundo, está demostrado por la conducción más agitada de la armonía, en la cual el acorde de *re menor* del compás tercero se transforma en *Sp* (1) de *do mayor*. Así, este compás es una repetición del segundo y da aparentemente la impresión de un final (en el acorde de *do mayor* que aparece dos compases más tarde), pero que no obstante es anulado por el nuevo comienzo del tema en *do mayor*. (El compás cuarto, altamente grave por su fuerza final, es compás-comienzo de un nuevo semiperíodo.)

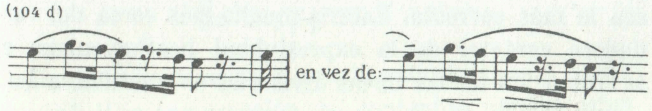
El tema, finalmente, es de los difíciles de comprender por encontrarse notas largas en los tiempos leves.

(1) *Sp* significa subdominante paralela.

Imaginemos que Mozart se lo hubiera figurado así en un principio:

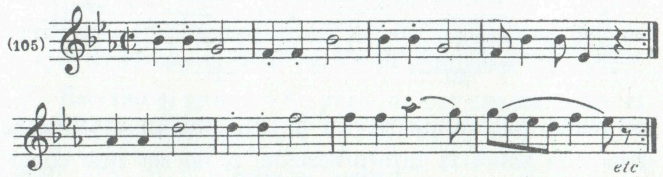


entonces, naturalmente, no habría ningún motivo de discusión sobre la interpretación, a no ser que considerásemos el comienzo | ♩ ♩♩ | como un motivo. Una experiencia de veintiún años, en centenares de discípulos, me prueba que a causa de la negra *fa*, de diez oyentes cinco, a lo menos, sienten aquí una subdivisión. Hay que confesar, sin embargo, que mucha culpa de ello la tiene la frecuente colocación incorrecta de tales temas entre las líneas divisorias. La línea divisoria obtiene con esto un papel muy poco adecuado a su verdadera función, que consistiría en determinar de un modo más o menos completo los límites de las frases melódicas, por ejemplo:

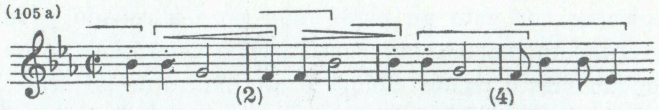


Un caso parecido, todavía más interesante, de líneas divisorias mal colocadas, nos lo ofrece el ejemplo siguiente, en que el compositor hace recaer de una manera continua la nota aparentemente más larga sobre el tiempo leve. En todo el tiempo y hasta en su parte intermedia a $^6/_8$ vemos (con la sola excepción de los dos

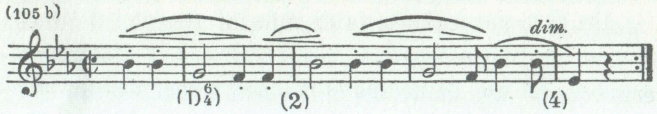
últimos compases antes de la repetición del 𝄵 y la *Coda* de ocho compases) que todas las líneas divisorias están mal colocadas (Beethoven, Op. 27, I).



Si admitimos que las líneas divisorias están bien colocadas, deberemos interpretar el motivo en esta otra forma. Las notas largas retardantes en la anacrusa se repetirán incesantemente, y los compases graves llevarán motivos anexos largos que producen un efecto de pesadez progresivamente acentuado:

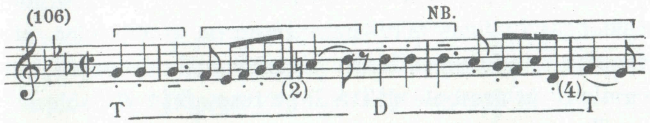


Sin embargo, no creemos que esta interpretación sea la más correcta. Estaría mucho más cerca del verdadero carácter de la expresividad beethoveniana si la colocación de las líneas divisorias se modificara así:

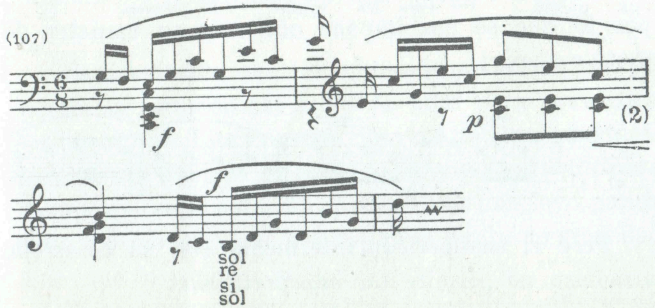


El ejemplo siguiente ofrece un caso raro en las primeras obras de Beethoven, el de que el cambio de

la armonía no se efectúa en el compás grave, sino en el leve:



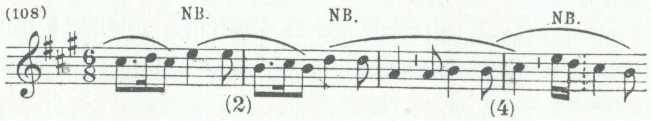
El tiempo intermediario en *do mayor* (compás $^6/_8$) anticipa ya al Beethoven de la gran época, por marcar fuertemente la armonía en la anacrusa, mientras que coincide una pausa con el tiempo grave de la voz acompañante:



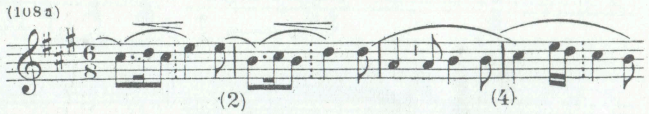
También pertenecen a aquellas fórmulas que hacen muy difícil la comprensión del contenido rítmico estos «recargos armónicos en la anacrusa» que duran hasta el siguiente tiempo grave. En la mayoría de los casos será considerado como grave el tiempo que es indicado por la entrada de la armonía, por lo cual se deberán admitir motivos-anexos más largos después de los valores finales.

Las conocidas variaciones del último tiempo de la sonata en *la mayor* de Mozart ofrecen aún mayores problemas. ¿Las líneas divisorias están bien o mal colocadas? Si las admitimos como bien colocadas, entonces a todos los finales siguen motivos-anexos que cambian la armonía ($|T\ S\ D^{6+}_{4..}$ resp. $D^{6+}_{4..}\ T$).

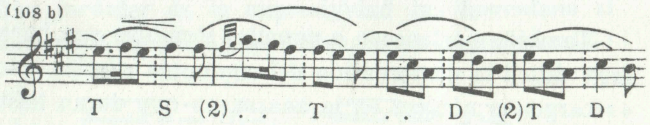
También la anacrusa es casi siempre recargada por notas largas:



por lo que se nos impone aún más su carácter de motivo-anexo:

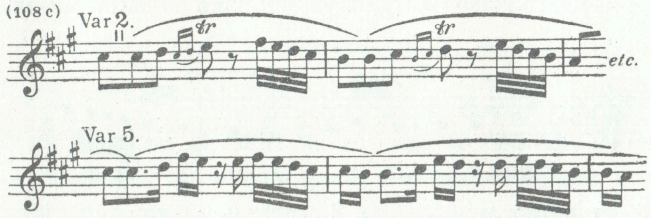


Perc el semiperíodo intermedio con su desarrollo armónico no permite tal interpretación:



La correcta interpretación del valor métrico es entorpecida a causa del exceso continuado de motivos-anexos que traen nuevas armonías que persisten, a menudo, hasta más allá del tiempo grave siguiente, así como

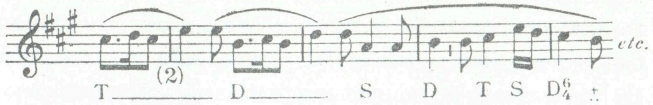
también por el exceso continuado de notas largas que, conjuntamente con los efectos armónicos, amontonan demasiadas probabilidades de gravedades mayores. En las variaciones aumentan mucho las dificultades, especialmente en la segunda y quinta, por las pausas que impiden la comprensión adecuada de la anacrusa.



Es inevitable que los motivos-anexos acaben por perder su carácter exclusivo de tales para convertirse en anacrusas. Una construcción continuada con motivos-anexos traslada, en realidad, la gravedad principal al tiempo que en la notación aparece como más leve, porque todo motivo-anexo no sólo repite el punto de gravedad, sino que lo repite con fuerza aumentada.

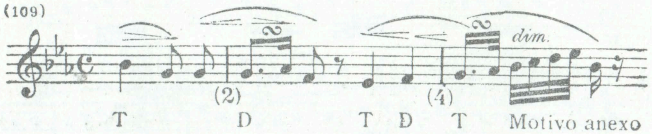
Si aceptamos aquí también falsas líneas divisorias, nos encontraremos ante el caso, muy raro en las obras de Mozart, de una aglomeración de armonías en el tiempo leve, que continúa aún más allá, esto es, hasta el tiempo grave. Esta hipótesis me parece la más apropiada para dominar las dificultades inherentes a la interpretación y para comprender desde un mismo punto de vista el tema y las variaciones. De esta manera leeremos el tema así:

(108 d)



Otro ejemplo ilustrativo de líneas divisorias mal colocadas es el *Adagio* de la sonata en *do menor*, de Mozart (Köchel, 457), cuya notación debería ser así:

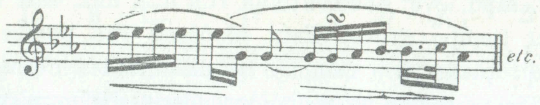
(109)



Las líneas divisorias, durante el curso de la pieza, marcan casi siempre los compases leves en vez de los graves. Problemático pudiera parecer el período intermediario en *la bemol mayor*, más tarde en *sol bemol mayor*, en cuyo retorno al tema principal se encuentran líneas divisorias correctas (37-41).

Son correctas igualmente las líneas divisorias del compás 53 y siguientes (Coda). Pero las líneas divisorias, tal como están colocadas, dificultan considerablemente una interpretación adecuada del período intermedio del tema central:

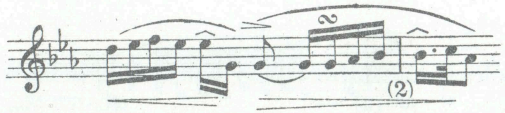
(110)



Tales motivos-anexos son muy refractarios a una comprensión justa; sería muy fácil interpretarlos como

anacrusa. En consecuencia, es preferible la versión siguiente en que la línea divisoria se encuentra delante del *si bemol:*

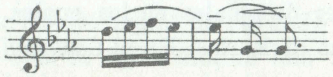
(110 a)



También aquí hay que constatar, de paso, el recargo de la anacrusa por el *sol* largo (♪ ♪), lo que hace trasladar el límite de los motivos más allá de las notas largas, con lo cual queda destruído el énfasis y es sustituído por un *portamento* sentimental dentro de la conclusión.

Es muy corriente que la mayoría de los ejecutantes perviertan el sentido métrico de este pasaje por la acentuación del *sol* largo, la conversión en final del *mi bemol* y la añadidura de un motivo-anexo poco gracioso:

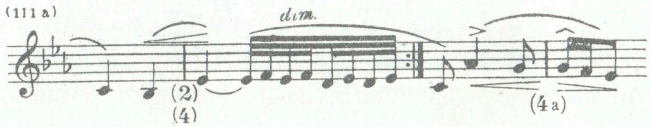
(110 b)



La parte principal del período intermediario permite aparentemente ser comprendido tal como Mozart colocó las líneas divisorias, pero con un fuerte recargo de la anacrusa por medio de notas largas:

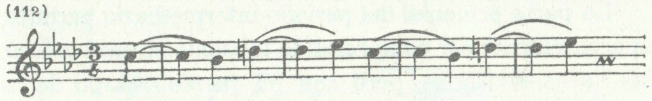
(111)

Sin embargo, la interpretación contraria es, desde un principio, la más apropiada, y por eso se comprende de este modo por sí misma :



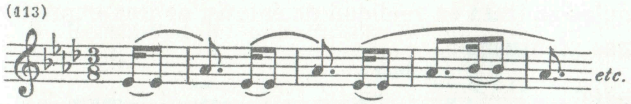
es decir, exactamente como en el principio del *adagio* de la *Sonata patética*, de Beethoven.

Antes de hablar de los recargos en la anacrusa por medio de notas largas, así como por fuertes disonancias y acentos dinámicos, hay que ver siempre si la simple colocación correcta de las líneas divisorias no bastará para allanar el obstáculo. No obstante, es preciso tener en cuenta que, en muchos casos, la intención del compositor no admite la reducción de una frase a un contenido rítmico más sencillo por medio de la traslación de las líneas divisorias, en especial en compases desiguales en los cuales es difícil hallar falsas líneas divisorias. En el *Carnaval*, de Schumann,

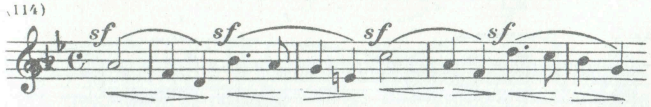


quedaría suprimida la complicación rítmica trasladando la línea divisoria un tiempo mas allá. Pero entonces el tema perdería todo su encanto particular, que radica en la continua anticipación de la armonía grave.

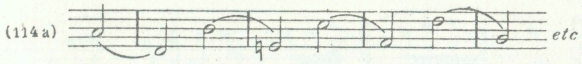
El Trío del *Scherzo* de mi sonatina, Op. 42, III. va todavía más lejos, puesto que presupone la sensación ininterrumpida del ritmo del *Scherzo* con su movimiento en notas iguales (|) que requiere ser comprendido continuamente como contracción de ambos valores anacrúsicos.



El segundo tema del primer tiempo de la Op. 22, de Beethoven, nos servirá de ejemplo sencillísimo para ilustrar estos casos un poco complicados, que se caracterizan por un recargo excesivo de la anacrusa :

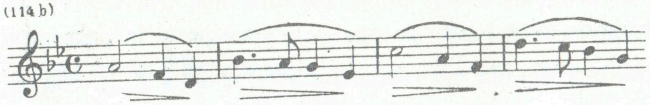


A pesar de que las dos negras detrás de la línea divisoria representan sólo la resolución de una blanca, es decir, que están en lugar de



no obstante, la nota larga nos incita (especialmente a causa del *sf* requerido por Beethoven) a comprenderla como cayendo en el tiempo grave, es decir, como compás entero :

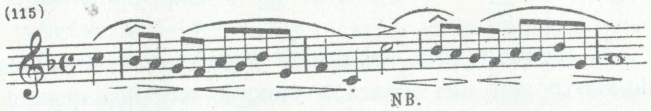
(114 b)



lo cual, naturalmente, no puede parecernos correcto

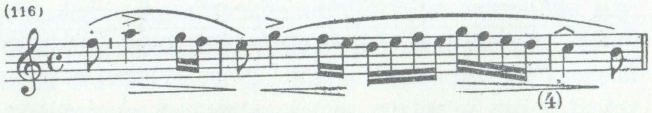
El comienzo de la sonata en *fa mayor*, de Mozart (Köchel, 533), muestra, por ejemplo, que en tales fórmulas se trata en realidad de énfasis, de una expresión más acentuada :

(115)



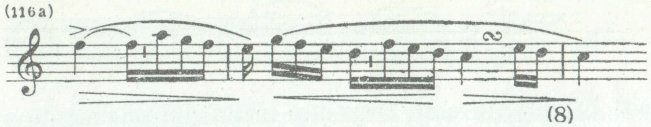
En el Rondó en *do mayor*, de Beethoven, Op. 51, I, aparece primero la forma enfática

(116)



y luego sigue, casi como una explicación, la forma más sencilla :

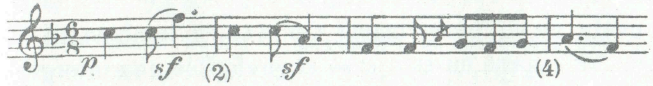
(116 a)



No hay que negar que aquí, en *(a)*, como antes en el ejemplo de Mozart, estamos tentados de considerar la nota larga como final, pero la falta sería tan evi-

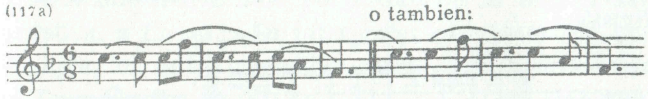
dente que ni a un músico mediocre podría permitírsele. En la Bagatela, Op. 33, III, de Beethoven, la duda es mayor, ya que tres cuartas partes de los oyentes se detienen en la nota punteada :

(117)



Si Beethoven hubiese escrito así :

(117 a)



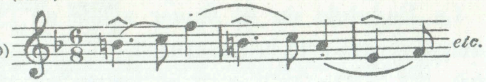
nadie hubiera podido dudar de la interpretación, pero esta otra forma ya provocaría la discusión :

(117 b)

El *do* segundo se podría considerar como terminación femenina perteneciente al *do* primero hasta en la forma escrita por Beethoven : pero esto supondría una interpretación muy vasta y complicada del concepto de la terminación femenina, como nos lo demuestran las variantes siguientes :

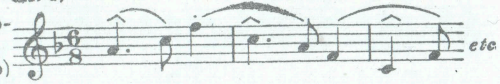
(117 c)

(final necesario)



(117 d)

(interpretado como un acorde en movimiento)

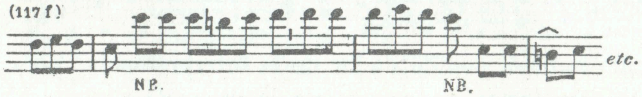


(117 e)

(interpretado como en estado inmovil)

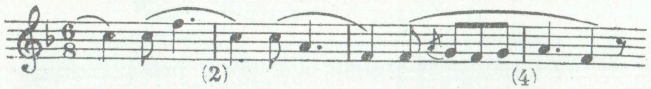
Fórmulas como estas tres últimas se encuentran en las obras de Beethoven (en la Fantasía Op. 77, en la Sonata en *la bemol mayor* Op. 110, y también en la Op. 106); pero en este caso es preferible una interpretación más sencilla. En la misma sonata, Beethoven nos hace considerar la repetición de notas como una subdivisión:

(117 f)



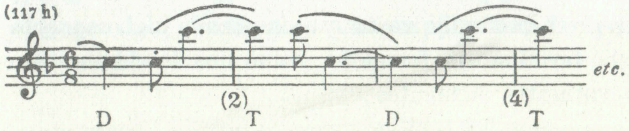
Leeremos, pues, así:

(117 g)



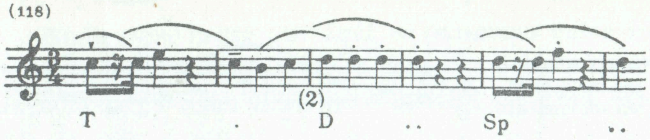
y más tarde:

(117 h)



La Bagatela en *do mayor* acusa un mayor y más intenso recargo de la anacrusa:

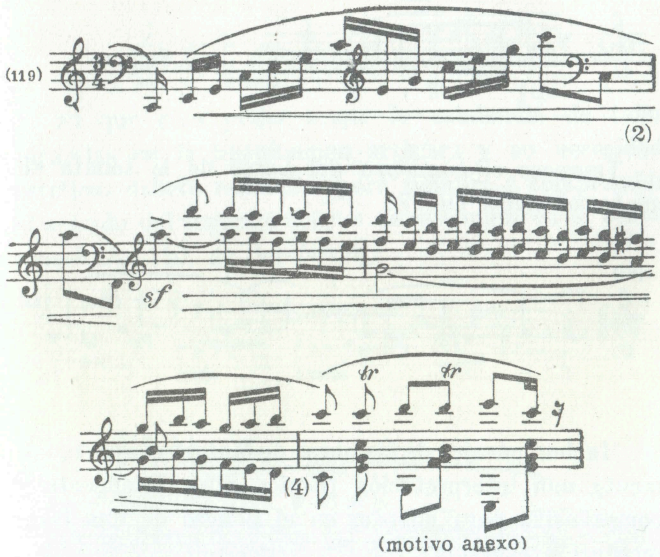
(118)



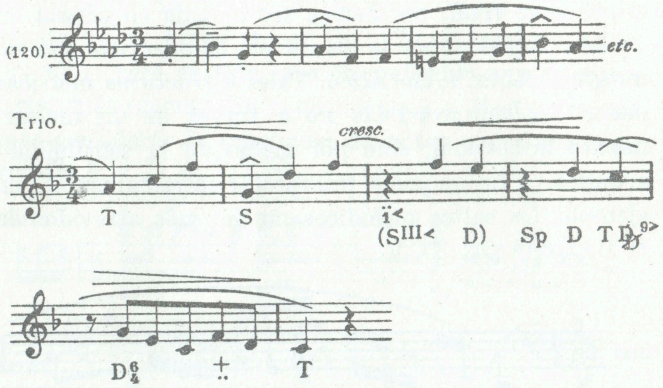
Aquí el motivo que abarca los dos primeros compases de la notación es sólo un motivo-anexo que va del tiempo grave al tiempo leve siguiente, puesto que en este motivo cada dos compases forman una unidad métrica. Cualquier otra interpretación, por ejemplo, con el *mi* como final, no merece ser tomada en cuenta.

Los saltos sobre la pausa en la anacrusa son de un gran efecto humorístico. Tales estructuras métricas deben ser comprendidas no a través de un razonamiento intelectual, sino por medio de la sensibilidad artística, a fin de poder interpretar correctamente, por ejemplo, los saltos melódicos mucho más atrevidos de la Bagatela Op. 33, V:

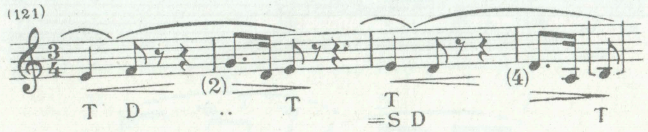
(119)



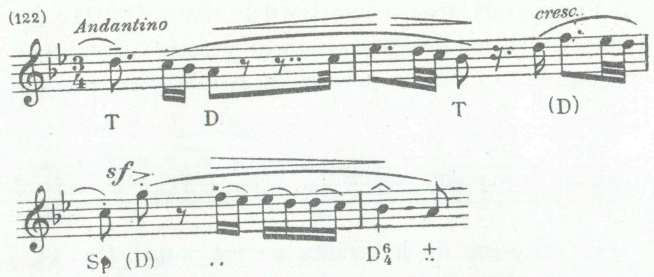
De este modo, fórmulas como las siguientes del Minueto de Beethoven Op. 2, I, no correrán el riesgo de aparecernos demasiado opuestas al espíritu del compositor:



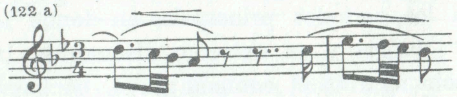
Tampoco el comienzo del *Largo* de la sonata en *mi bemol mayor* Op. 7:



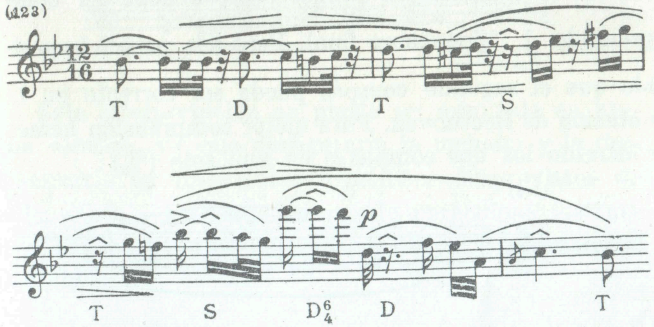
Muchos pasajes de las obras de Mozart exigen igualmente una interpretación rítmica muy inteligente y comprensiva para no caer en el peligro de una fragmentación excesiva:



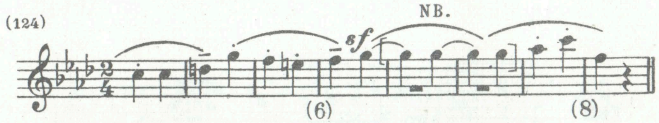
En la famosa Fantasía en *do menor* podría aligerarse la anacrusa del segundo motivo, como motivo-anexo, sin que esta interpretación facilitara mucho la comprensión del pasaje·



El que crea poder negar la existencia de tales fórmulas en la imaginación artística y su necesidad estética, deberá renunciar para siempre a comprender el sentido del segundo *dolente* de la sonata en *la bemol mayor* Op. 110, de Beethoven:

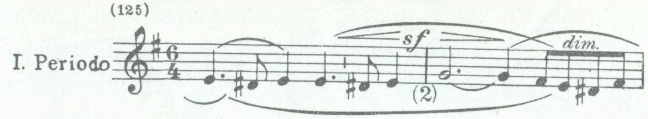


Pausas tan largas como las del *Scherzo* Op. 110 (que comprenden los compases quinto y sexto), pondrán en dura prueba hasta la percepción rítmica más sensible :

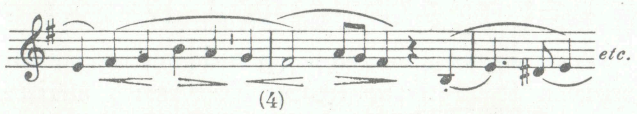


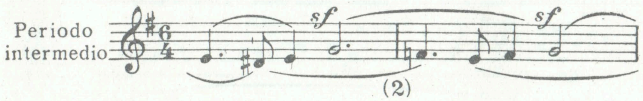
El *allegretto* de la sonata en *mi mayor* Op. 14, I, de Beethoven, plantea continuamente problemas complicadísimos. Aquí nos encontramos de nuevo ante uno de los casos en que hasta una persona de mediana cultura musical percibiría espontáneamente el sentido más apropiado del pasaje. Por lo menos en lo que se refiere a los períodos principales en donde los acordes (D 9) largos y en extremo disonantes, indicados con *sf*, coinciden en el compás grave, no hay equivocación posible.

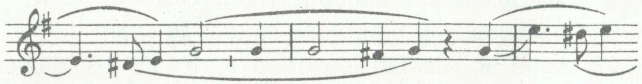
En el tiempo vivo del *allegretto* los problemas rítmicos son más complicados. Cada compás constituye por sí mismo un solo tiempo, y cada dos compases, una verdadera unidad métrica. Dejemos de lado el problema de si el ritmo del primer compás debe ser comprendido ♩. ♪ ♩ como final. Pero nos parece imposible que el segundo compás pueda ser correcto en la notación de Beethoven. Para mejor comprensión hemos contraído los dos compases en uno solo ($^6/_4$) :



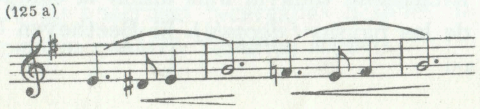
o bien :





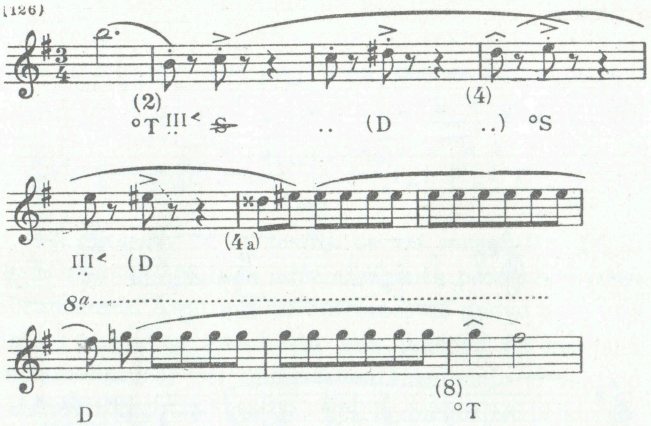


El *intermezzo* con su anacrusa *(sol)* larga y de gran efecto armónico, puesto de relieve por medio del *sf*, nos inclina a interpretar la diferencia del tiempo grave y leve en este sentido :



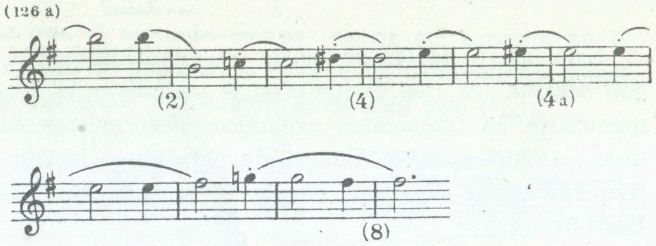
Esta interpretación no puede ser admitida en ningún sentido, ya que desfiguraría la melodía y la desmenuzaría en fragmentos armónicos desprovistos de todo sentido estético. Un pasaje parecido e instructivo hay en la Op. 90, compás 46 y siguientes, de Beethoven :

(126)



Este pasaje, un poco complicado, puede ser comprendido únicamente a base del desarrollo armónico. La armonía del tiempo grave siguiente es continuamente anticipada por el tiempo leve (véase el doble punto de los compases 2, 3, 4, 3a y 4a). Además, la anacrusa empieza con la negra segunda en vez de la tercera, haciéndose todavía más difícil la comprensión a causa de las pausas *(staccato)*. Si Beethoven hubiese rimado así

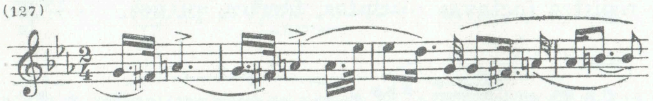
(126 a)



entonces no existiría el problema y hubiera sido inútil toda discusión sobre la interpretación.

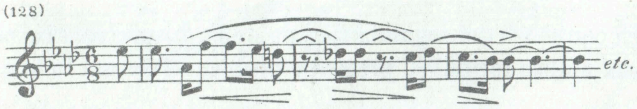
El comienzo del *Andante* de la sonata Op. 81a *(Les Adieux)* es complicado a causa de las notas finales en extremo cortas y del recargo enfático de la anacrusa :

(127)



En el comienzo de la Balada en *la bemol mayor*, de Chopin, desde el compás undécimo hay muchos finales semejantes en ritmo punteado delante de largas anacrusas, especialmente en este pasaje :

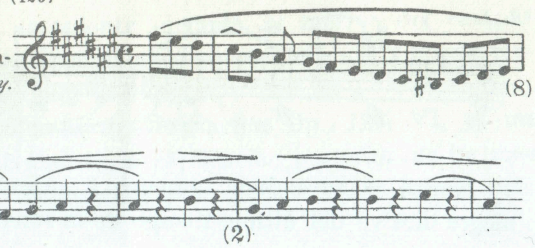
(128)



Entre las anacrusas recargadas después de finales cortos pueden contarse también estas :

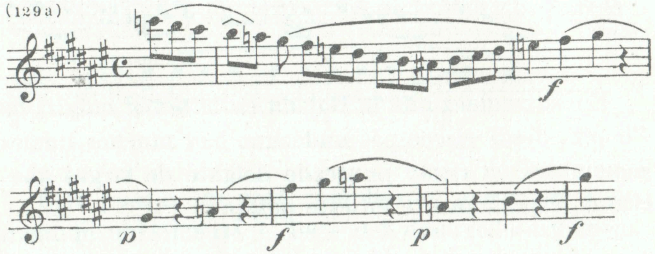
(129)

Beethoven Op.78. Sonata en *Fa♯may.*



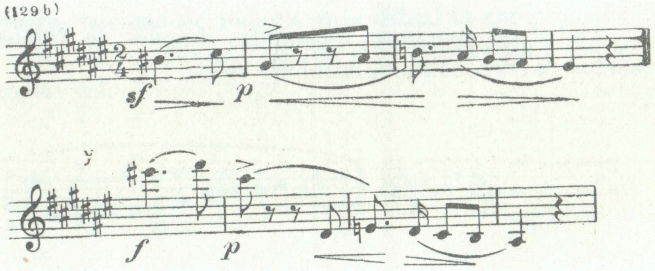
Pasajes relativamente sencillos como éste ofrecen ya grandes problemas para la mayoría de los intérpretes. Estos problemas serán mayores cuando se presenten bajo formas mucho más complicadas, especialmente en las últimas obras de Beethoven, con sus características faltas de ilación, causadas por el cambio frecuente de registro (octavas distintas, fuertes, pianos, etc.).

(129a)



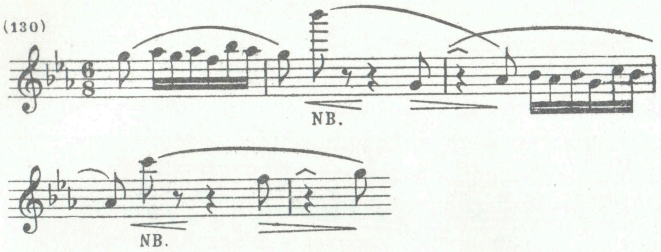
El comienzo del segundo tiempo de la misma sonata, en sus ambas fórmulas, presenta problemas de esa índole :

(129b)



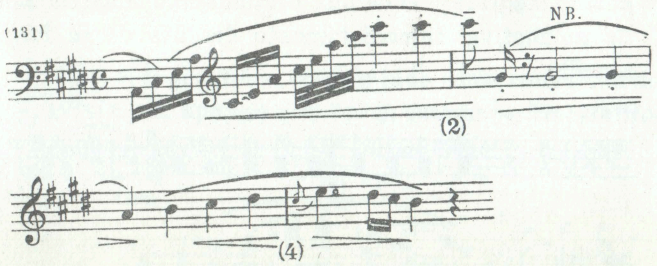
No se comprenderá tampoco a primera vista el alegre motivo del último tiempo de la sonata Op. 81a :

(130)



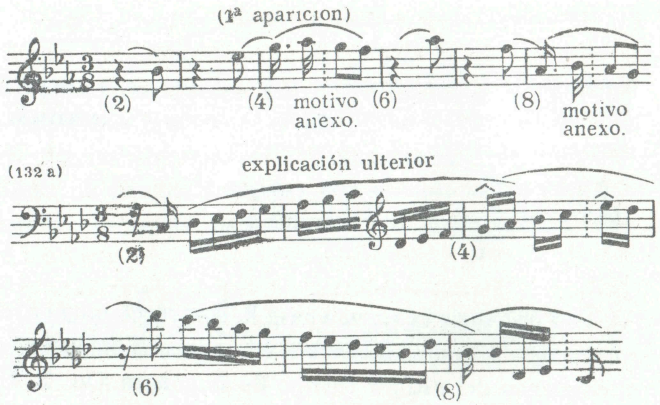
Tan necesaria es en este caso la contracción de notas colocadas a grandes distancias, como incorrecta sería en el comienzo del último tiempo de la sonata Op. 2, II, a causa de la anacrusa prolongada :

(131)

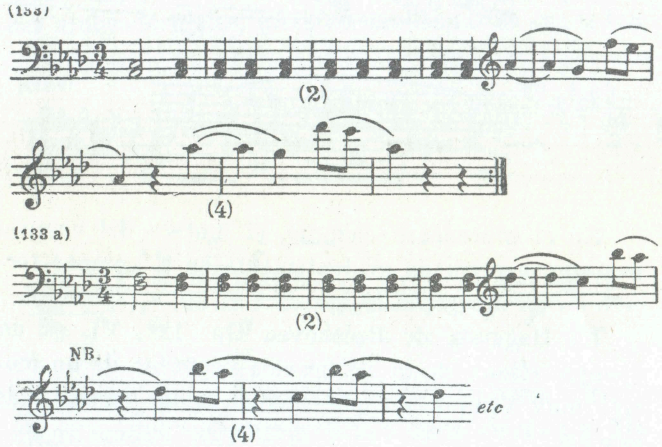


En el precedente ejemplo, el motivo del compás segundo se perpetúa evidentemente en el compás tercero en un desarrollo lógico.

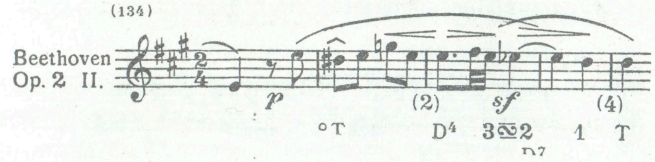
La Bagatela de Beethoven Op. 126, VI, es un ejemplo clásico de la explicación posterior de un motivo muy complicado por medio de su forma más sencilla :



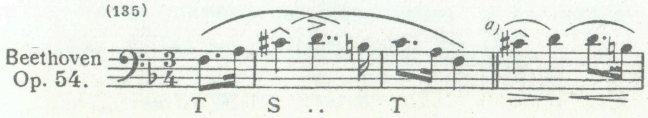
La séptima Bagatela de la misma obra nos presenta el caso contrario: el de una complicación muy refinada de un motivo, inmediatamente después de su forma sencilla.



Remitiéndonos a los ejemplos (núms. 51, 70, 75-82) de fuerte recargo anacrúsico, resueltos en nuestros capítulos anteriores, cerramos éste con una serie de ejemplos en los que el final de una frase se sobrepone a la anacrusa de la siguiente, dando lugar a una significación doble de las notas o, mejor dicho, a un cambio de la función respectiva, dejando al intérprete la misión de hacer comprender esta coexistencia de dos motivos distintos. El signo de fraseo que pudiera indicar estos casos sería un «cruce de arcos»:



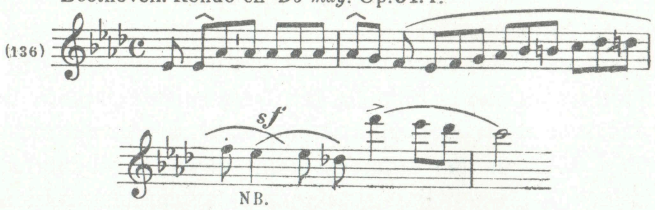
Aquí el *re sostenido*, interpretado como resolución de la quinta *mi*, aparece con un *sf*, porque se transforma en segunda menor de *re* (D^7 de *sol mayor*):



En este caso el *re* es sencillamente resolución de la segunda aumentada *do sostenido* en el acorde de *si bemol mayor*, y como tal debería ser interpretado *diminuendo*; pero como se adhiere al *re* [que en una fórmula enteramente regular del motivo debería empezar la anacrusa (*a*)], debe, por lo tanto, ir acentuado:

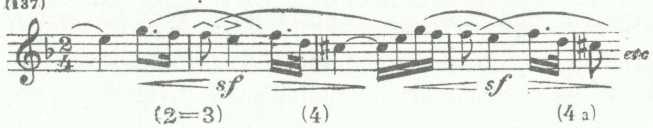
Beethoven. Rondo en *Do may.* Op. 51. I.

(136)



Al principio, el *mi bemol* es sólo una resolución de la disonancia del *fa*, pero al mismo tiempo es principio de la nueva anacrusa y por esto debe acentuarse para hacer perceptible su cambio de función.

(137) Beethoven Op. 28.



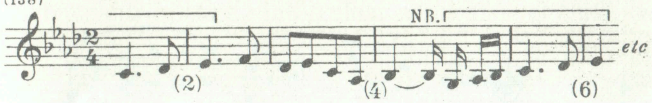
En este caso el *mi* no debería acentuarse si sólo fuese final (resolución del *fa*).

VI. Alteraciones en la simetría de la estructura temática

Todos los casos en que el retraso en el comienzo de una frase es compensado por un final igualmente retrasado, de modo que el período de ocho compases no resulte alargado ni acortado, no pueden ser considerados como alteraciones en la simetría de la estructura temática.

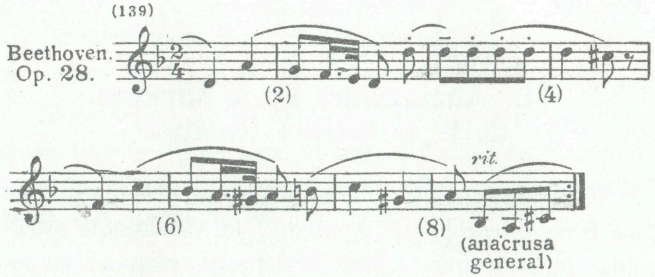
El caso más corriente que hemos demostrado ya por medio de varios ejemplos (véanse los ejemplos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 80, 81, 85, etc.) es el de empezar un período con un compás entero (sin anacrusa). No obstante, en la mayoría de estos casos se encuentran anacrusas en las repeticiones de la frase:

(138) Beethoven. Op. 31. III. Scherzo.

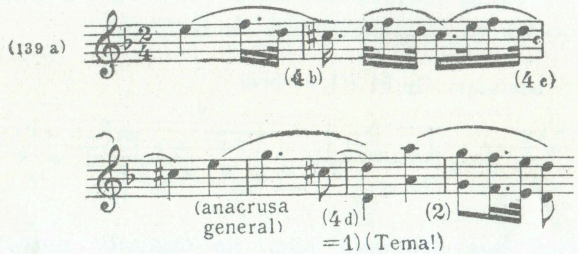


Hay que distinguir bien, no obstante, entre la amplificación posterior del motivo inicial, mediante una anacrusa que faltaba al principio, y aquellas

fórmulas de relleno, transitorias, a las que yo he dado el nombre de « anacrusa general », es decir, anacrusa en un sentido general, no anacrusa del motivo siguiente, sino del tema o parte del tema siguiente :



La anacrusa general se muestra, comúnmente, como repetición o transposición del final, y puede conducir también a una verdadera alteración en la simetría, especialmente cuando llena más del resto del compás ; por ejemplo, en los períodos pequeños intermediarios del mismo tema en los cuales ya se han constatado varias alteraciones. Compárese (ej. 135) :

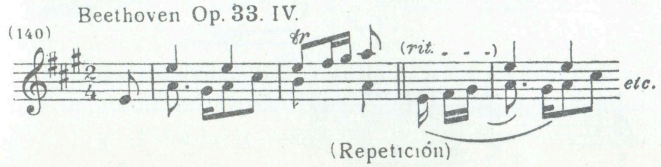


Aquí la anacrusa general, que sólo es una forma excesivamente amplificada del motivo precedente — en

negras en vez de corcheas —, transforma la semicadencia, ya repetida varias veces, en una cadencia completa, entrando no obstante otra vez el tema en el valor final (4 d = 1). Todas las anacrusas generales, por hacer coincidir el valor final de un motivo con el primero de una nueva frase, se suelen interpretar con retraso en el tiempo.

A menudo el compositor mismo ya lo indica con un *rit.* Este *ritardando* las diferencia claramente de las anacrusas usuales.

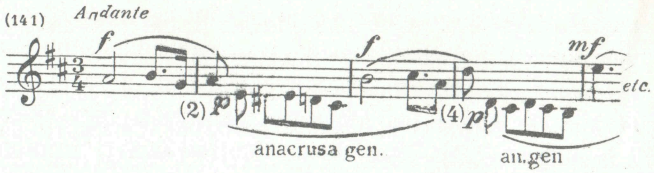
Se hará bien en interpretar toda anacrusa, hasta las más sencillas, que se adhieran de un modo natural al comienzo, como anacrusa general en todos los casos en que el tema se presente de nuevo, después de haber estado mucho tiempo sin aparecer :



En las estructuras temáticas sencillas raramente se encuentran tales intercalaciones entre el final de un motivo y el comienzo de otro.

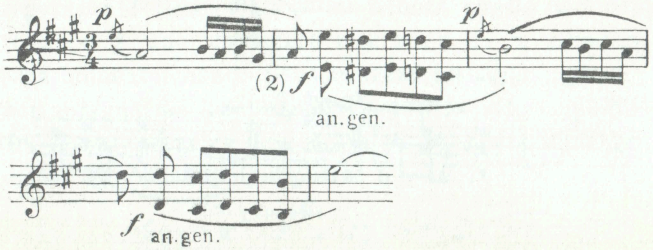
El *Rondeau en polonaise* de la sonata en *re mayor* de Mozart (K. 284) es un ejemplo muy significativo con anacrusa general después de los compases segundo y cuarto del período principal :

(141) *Andante*



Tanto el contraste dinámico *(forte, piano)* prescrito por el propio compositor como todo enlace de segunda cuidadosamente evitado por el acompañamiento, nos hacen comprender que dichas intercalaciones no deben ser comprendidas como anacrusas usuales. En la repetición en orden inverso *(piano, forte)* se ve aún más claro el contraste dinámico :

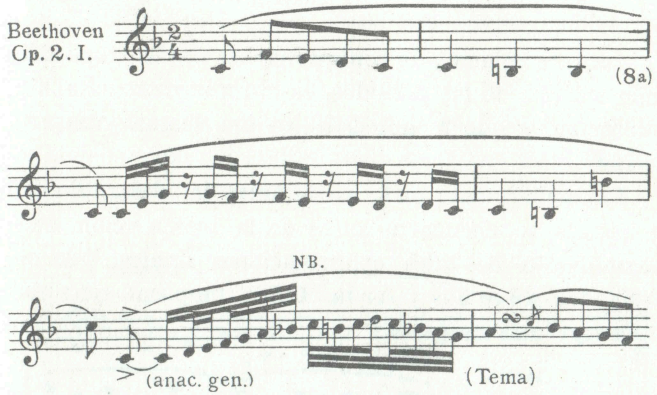
(141 a)



Para poder definir de un modo concluyente los grupos de compases que exceden y alteran la simetría de la estructura temática, se debe distinguir entre el carácter puramente transitorio de tales motivos, como las anacrusas generales, y los motivos-anexos, repeticiones del final, etc., que van estrechamente adheridos a la frase precedente.

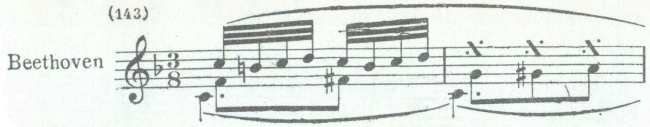
En gran número de casos la entrada del acorde de séptima disminuída marca su transformación en la armonía de la dominante, después de haber sufrido varias cadencias perfectas :

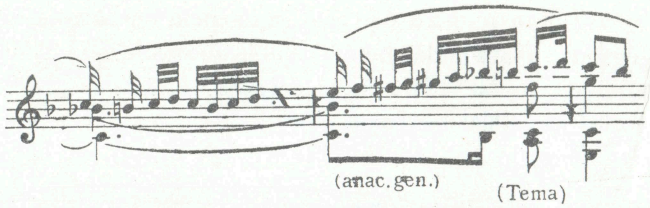
(142)



En los casos en que el retorno al tema es aún mucho más desarrollado (véase, por ejemplo, los dos Rondós Op. 51 y el Andante *favori* en *la*, de Beethoven) no quedará otro medio que subdividir simétricamente las partes reconductoras y quizá considerarlas como períodos o semiperíodos ; entonces el *ritardando* que caracteriza tan a propósito la anacrusa general, se ejecutará solamente al entrar por última vez en la *reprise*.

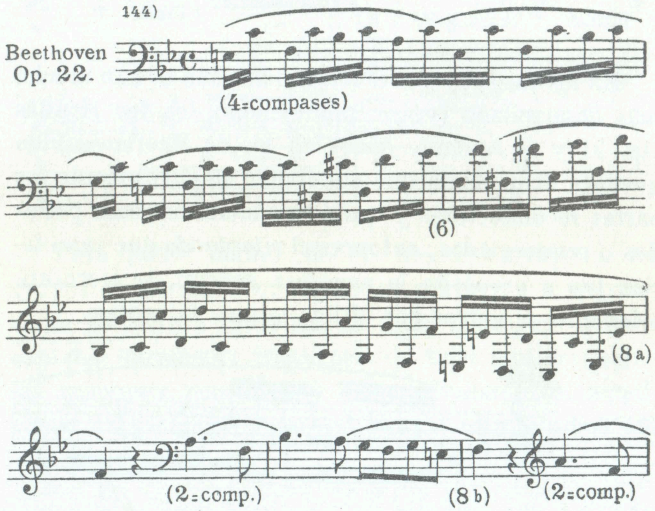
(143)

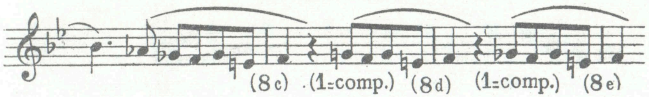




La intercalación de confirmaciones finales, especialmente al fin de los períodos, es la forma más usual de alteración y que menos dificulta una buena interpretación.

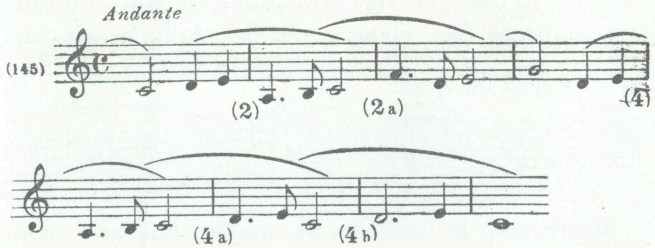
Particularmente en la parte final del desarrollo de la sonata se encuentra antes de la reexposición una acumulación de tales confirmaciones finales, que se extienden sobre dos y hasta cuatro compases, para ser cada vez más cortas:





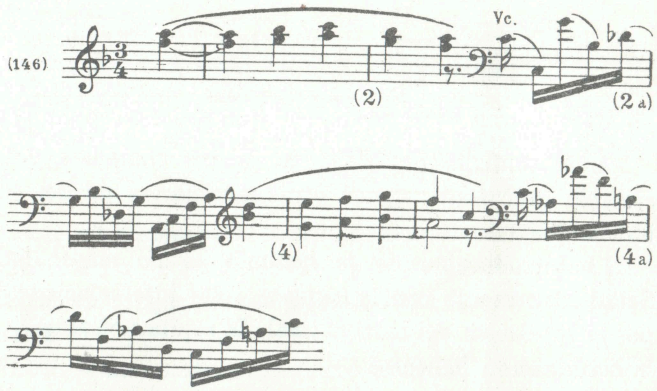
A la confirmación final de cuatro compases del ejemplo precedente siguen otras más cortas de dos y un compás.

La introducción de la sinfonía en *do mayor* de Schubert presenta continuamente tales intercalaciones por la repetición del motivo final. Se repite únicamente la terminación femenina:

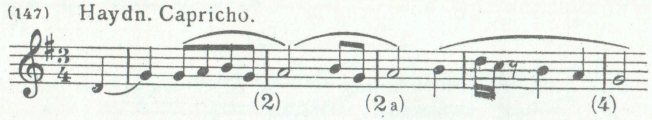


El propio Schubert subraya esta subdivisión por medio de la instrumentación del pasaje, puesto que aquellas intercalaciones son reservadas a los instrumentos de madera.

Brahms ha cultivado con predilección esta clase de intercalaciones, por ejemplo, en su concierto para violín y violoncelo (Op. 102), donde en primer lugar el tema se presenta sin intercalaciones:

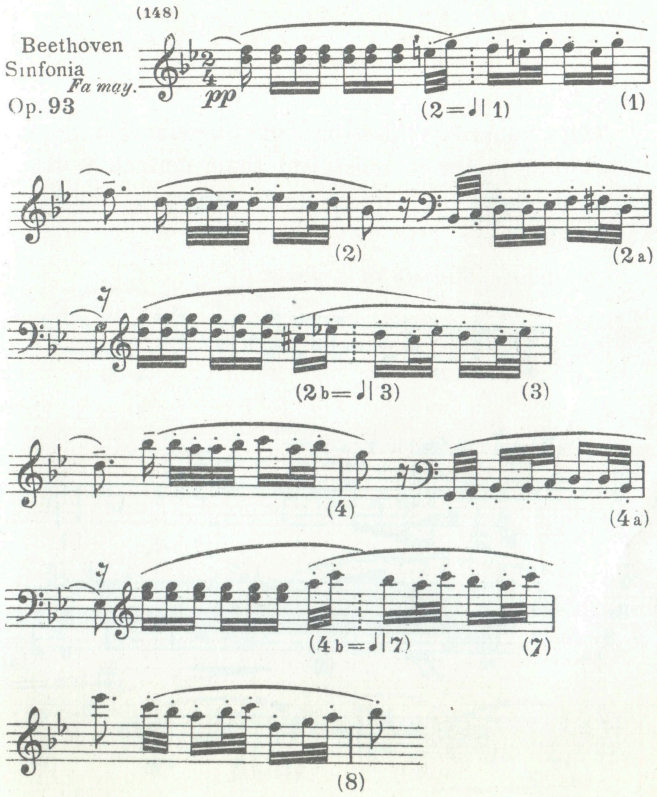


Pero ya podemos encontrar anteriormente el mismo procedimiento, por ejemplo, en las obras de Haydn:



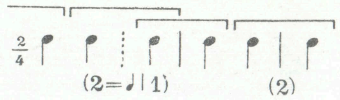
Beethoven lo usa con la mayor libertad, como nos lo demuestra el *Allegretto scherzando* de la VIII Sinfonía.

Este último ejemplo nos presenta al mismo tiempo otro caso interesante de colocación variable de las líneas divisorias, lo que no supone un cambio en el sentido del tema, sino sólo un defecto de nuestro sistema de notación. Las líneas divisorias punteadas se encuentran, en el ejemplo siguiente, delante de los valores graves que por su colocación equivocada en la notación original aparecen como leves:



No sólo después de los compases segundo y cuarto, sino ya antes de la entrada del tema, encontramos una anacrusa general de la duración de un compás entero, que conduce del primer punto de gravedad al segundo en que el tema entra, relacionando el compás segundo como anacrusa al primero:

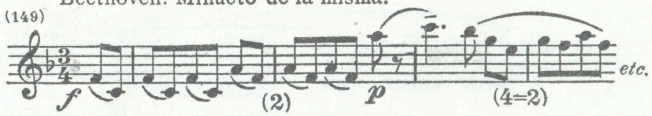
148 a



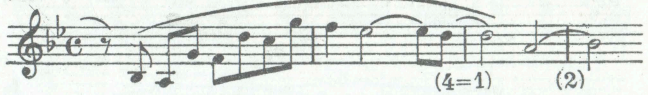
Tales anacrusas generales de introducción (« cortinas ») que podemos considerar como germen y explicación de todas las introducciones largas, no son raras en Beethoven:

Beethoven. Minueto de la misma.

(149)

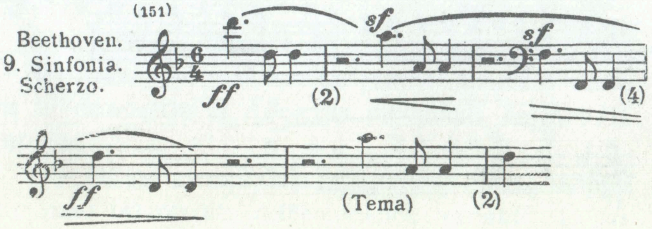


(150) Beethoven. 9 Sinfonia. *Adagio.*



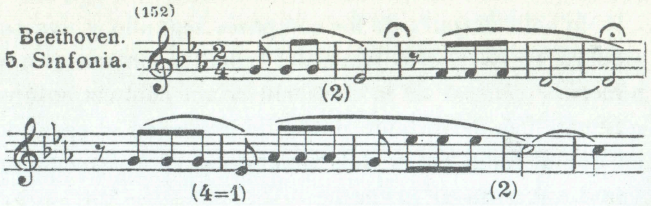
Beethoven.
9. Sinfonia.
Scherzo.

(151)



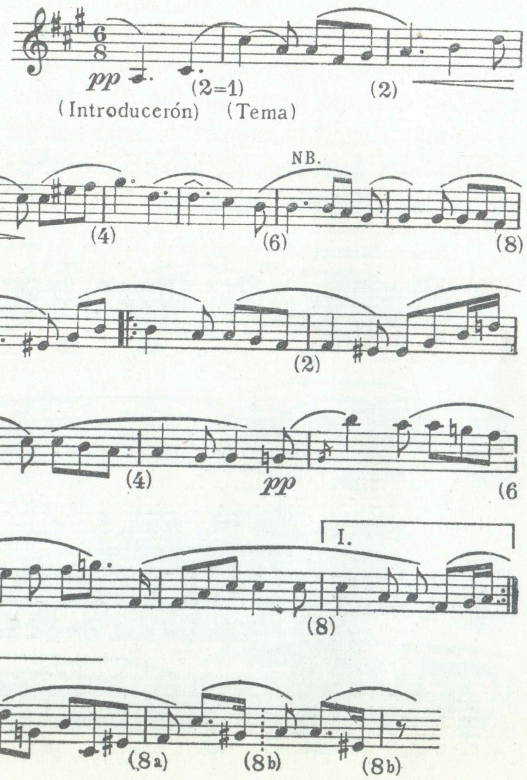
Beethoven.
5. Sinfonia.

(152)



Beethoven
Op. 106.
Adagio.

(153)



El desliz sobre el valor final se usa tan a menudo como la parada de la melodía sobre valores que son más graves y llevan intercaladas confirmaciones de final.

Tales deslices se presentarán sólo en temas cuyas partes más considerables comienzan sin anacrusas, espe-

cialmente en los temas que empiezan con el compás grave (2). Para que el principio del segundo semiperíodo sea igual al del primero, se debería considerar el compás quinto formando parte todavía del cuarto. Eliminando el compás leve al comienzo de cada semiperíodo se obtendría una serie igual de compases: grave-leve-grave.

He aquí algunos ejemplos:

Mozart Minueto del quinteto de cuerda *sol menor*

(154)

quasi ritardando

etc.

El mismo. *Adagio*

(155)

J. S. Bach. Clave. bien templado I Fuga *La may.*

(156)

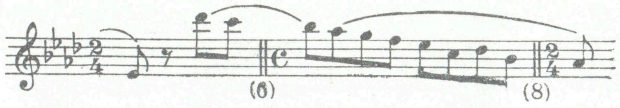
Beethoven. Variaciones.

(157)

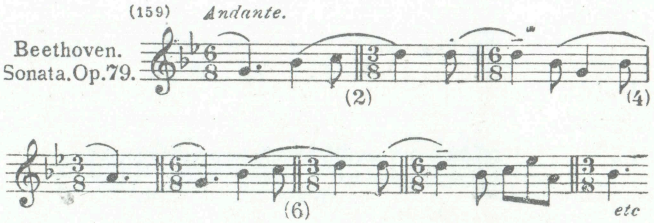
etc.

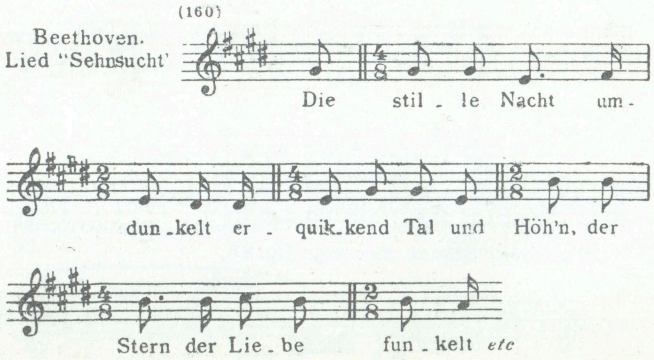
Beethoven Sonata *La ♭ may.* Op. 26.

(158)

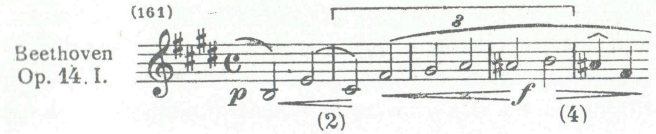


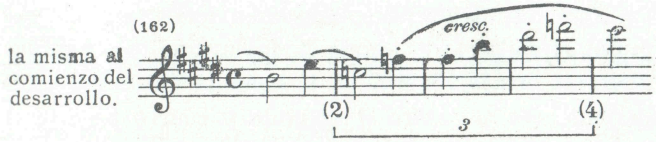
etc. tantas vèces como aparece el tema principal.

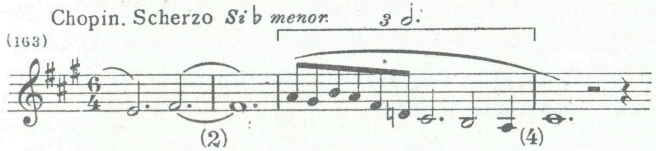


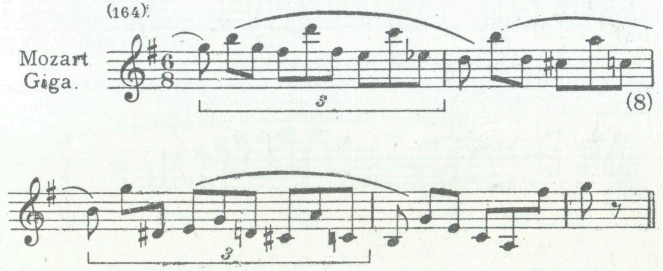


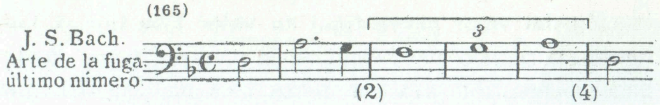
Raramente alteran la simetría las fórmulas de tresillo de mayor extensión. Si la naturaleza del tresillo se funda en que una unidad de mayor valor se descompone en tres partes en vez de dos, entonces el compás tresillo consiste en la subdivisión de la distancia que media de un compás grave a otro grave en tres compases leves.





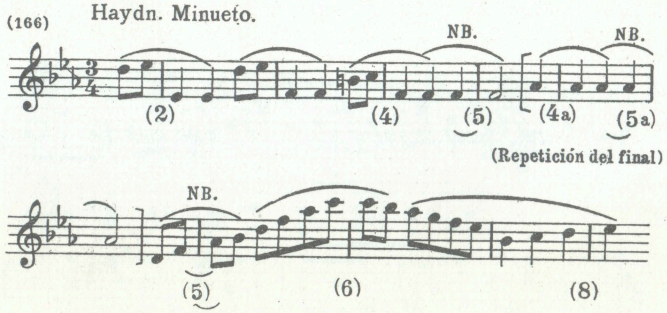






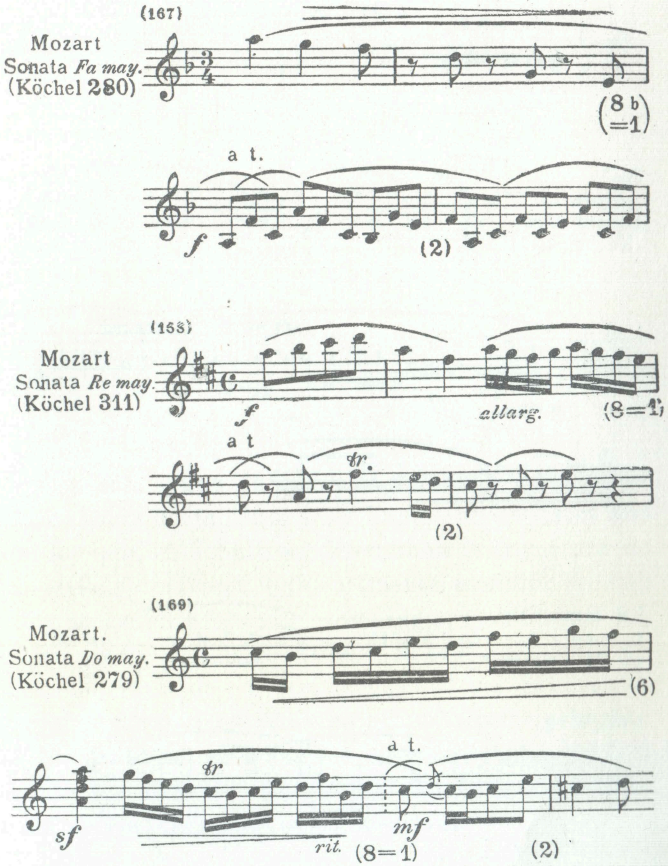
Las fórmulas de tresillo no tienen nada que ver con las de elisión de un compás leve de que hablábamos últimamente. En estas fórmulas se presentan directamente dos compases graves, inmediatamente el uno después del otro, mientras que al contrario, en los tresillos siguen dos compases leves después del grave. Finalmente, nótese todavía que los tresillos aparecen principalmente en la segunda mitad del semiperíodo, eso es, entre el segundo y cuarto o entre el sexto y octavo compás (especialmente este último).

Tampoco hemos de considerar aquí los casos en que un motivo-anexo enlaza el compás quinto con el cuarto, a pesar de que este quinto compás es el modelo del sexto que sigue todavía:



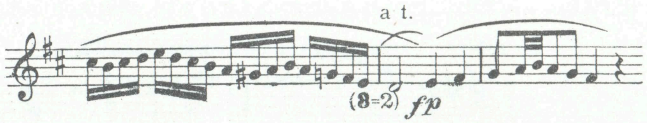
Ya hemos hablado de la fusión del final de una frase con el comienzo de la siguiente y de la transformación del valor grave final en valor leve inicial. Un ligero *ritardando* en el final de la primera frase puede hacer perceptible este momento de transición. El que como consecuencia de esta interpretación el compás

octavo de un tema simétrico se transforme en primero o segundo, el compás cuarto en quinto o el octavo en quinto o séptimo, depende, naturalmente, en cada caso, del contenido temático.



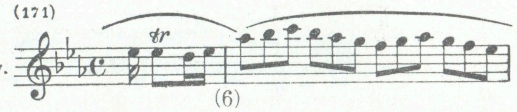
(170)

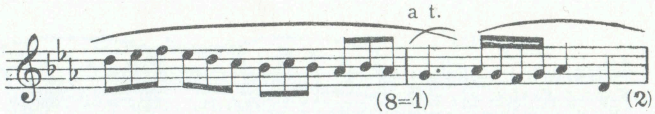
Mozart.
Sonata *Re may*
(Köchel 284)

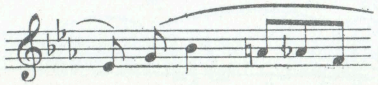


(171)

Mozart.
Sonata *Do may.*
(Köchel 457)

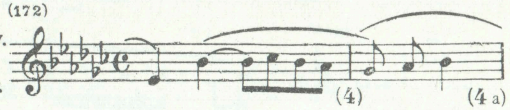


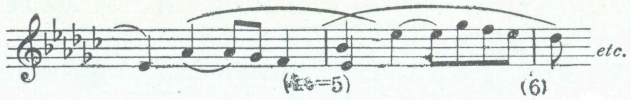




(172)

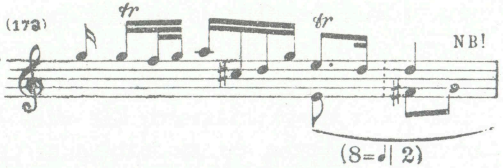
J. S. Bach. Clav.
b. temp. I Fu-
ga *Mi b menor.*

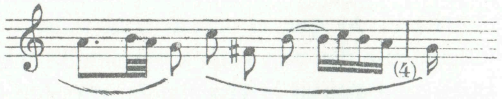




(173)

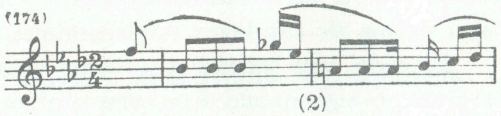
J. S. Bach. Clav.
b. temp. I Fu-
ga *Do mayor.*

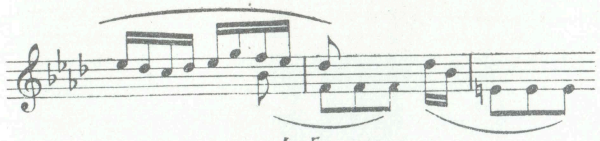




(174)

J. S. Baon. Clav
b. temp. II Fu-
ga *Fa menor.*





Con este grupo de ejemplos terminan las explicaciones sobre los motivos y los límites de las frases que son los que, en definitiva, determinan la estructura de los períodos mayores. Evidentemente, el autor de este libro no aspira a abarcar todas las combinaciones posibles porque el sentido estético de cada caso concreto viene determinado por demasiados factores. Si en anteriores estudios el autor se ha ocupado principalmente de los problemas teóricos, en el presente libro se preocupa ante todo de ofrecer una sistematización ordenada de los principales casos concretos.

Las obras maestras de nuestros grandes compositores son un tesoro de no menos valor que las obras maestras de los grandes poetas, pintores y escultores. Nadie podrá creer seriamente que estas grandes obras no valgan la pena de ser estudiadas profundamente y comentadas con detalle. De día en día gana terreno el criterio de que el acceso a la música no se facilita únicamente por una vaga sensación de sus valores estéticos, sino que su interpretación correcta exige un profundo estudio de su estructura básica y una comprensión íntima de sus leyes fundamentales.

El siglo XIX inició los estudios teóricos en este sentido; el siglo actual debe completarlos en un sentido más sistemático.

SEGUNDA PARTE

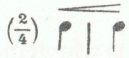
Conceptos estético-musicales

Conceptos estético-musicales

I. Dinámica y agógica

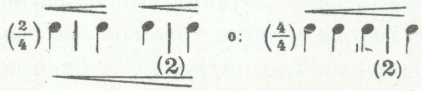
Nuestro sistema de notación musical dispone de una serie de signos para señalar y hacer bien visible la nota más importante de una figura musical, y aun del más breve diseño. Es decir: puede indicar con exactitud sobre qué nota debe recaer el acento principal, hasta qué nota debe crecer o disminuir el volumen sonoro, etc. Los medios de que se sirve para ello son: la línea divisoria y las barras transversales que unen entre sí las corcheas, semicorcheas, etc., cuando se presentan en grupos. Así como la nota que viene precedida de la barra de compás es relativamente más pesada o grave que las siguientes, también la nota primera del grupo de corcheas o semicorcheas unidas por barras transversales tiene un peso, un acento mayor que las otras. Pero añadamos en seguida, para salir al paso a uno de los más funestos y más extendidos errores: que el peso de estas notas es mayor con relación a las precedentes, mas no con relación a las siguientes.

Esto necesita algunas aclaraciones: grave significa aquí tanto como réplica o respuesta, algo que viene a adoptar una posición de simetría con relación a otra cosa anterior. Por ejemplo, de dos tiempos métricos, el primero es, naturalmente, leve, y el segundo (el que responde) grave:

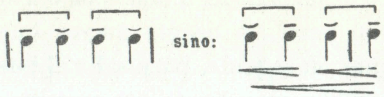


es decir, que en el compás binario los tiempos que forman juntos una unidad métrica no son los que se hallan comprendidos entre las líneas divisorias, sino el que precede y el que sigue a la barra.

Si colocamos a continuación de este compás binario otro igual, a modo de réplica al primero, éste resultará a su vez leve en relación al segundo, y así llegamos al concepto importantísimo del compás grave:

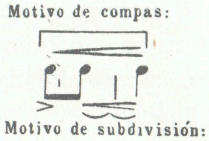


El compás de cuatro encierra dos compases binarios formando con ellos una unidad superior, pero sus tiempos no se articulan así:

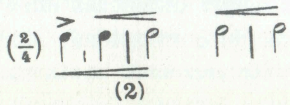


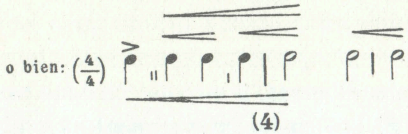
Inversamente, al dividir un tiempo métrico en dos valores menores, se observa que el segundo se manifiesta como un nuevo impulso, es decir, que ello nos induce a admitir formaciones simétricas de dimensiones más reducidas (por lo pronto, sólo las que tienen una duración de un tiempo métrico) dentro del mismo compás.

Vamos a llamar a estas simetrías minúsculas *motivos de subdivisión* y *submotivos:*

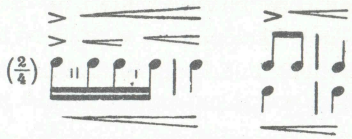


Esta figura nos da la clave de los motivos que carecen de anacrusa, es decir, que empiezan con el tiempo grave, y, en un plano más elevado, también de las formas más amplias que empiezan con un compás grave:



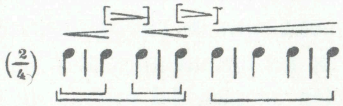


Ahora comprendemos asimismo las subdivisiones de segundo grado:



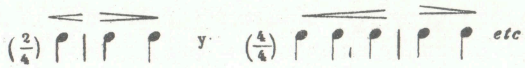
Por consiguiente, el primero de los principios formales puede expresarse diciendo que: todos los valores figurativos tienen invariablemente una significación anacrúsica, de lo cual se deduce, como primer principio expresivo o de dicción, que los valores graves deben ser subrayados haciendo que en ellos culminen las gradaciones dinámicas y agógicas. Expresado así, este principio no implica sin duda otra cosa que la necesidad de un *crescendo* de todo valor subordinado hacia el valor grave más próximo, de todo compás leve hacia el siguiente compás grave, y de este segundo compás grave hacia el cuarto, más grave que el segundo dentro de la simetría mayor, y así sucesivamente; no otra cosa, en suma, que un acrecentamiento ininterrumpido, sin solución de continuidad. Mas, aun prescindiendo de que este *crescendo* continuo sería prácticamente irrealizable, tampoco se conseguiría por este medio dar plasticidad y relieve a los diversos diseños, figuras e imágenes sonoras del discurso musical; importa, sobre todo, que estas figuras se destaquen perfectamente unas de otras, y esto se consigue precisamente por medio de las gradaciones dinámicas y agógicas.

Por consiguiente, en vez de fundir todos estos valores internos en un solo bloque, en una forma grande, con un modelado dinámico único, uniformemente creciente, se matiza individualmente cada pequeño grupo compuesto simétricamente con otro anterior (pero no partiendo del grado de intensidad alcanzado ya en éste, sino retrocediendo cada vez a un grado inferior):



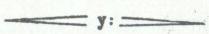
Pero aun así se llega pronto al límite máximo del *crescendo;* entonces habría que subdividir los fragmentos formales demasiado extensos en simetrías menores; sin embargo, una vez comprendido el sentido de los valores graves podemos pasar adelante, y no hacer depender ya el modelado dinámico de valores métricos de un modo exclusivo, sino además, y muy principalmente, de las circunstancias tonales (movimiento de los acordes).

Pero hay más todavía. Las circunstancias armónicas pueden, en ciertos casos, excluir la acepción anacrúsica de valores figurativos, y obligar, al contrario, a entender valores leves como elementos pertenecientes a un valor grave, inmediatamente anterior. Dejando a un lado, por lo pronto, las razones que justifican esta nueva acepción en determinados casos (resolución de retardos, etc.), fijémonos simplemente en la nueva forma dinámica de estos motivos que se prolongan más allá de su valor capital o centro de gravedad, motivos con terminación femenina cuya realización exige naturalmente un *diminuendo* a partir del valor grave hasta llegar a la última nota:



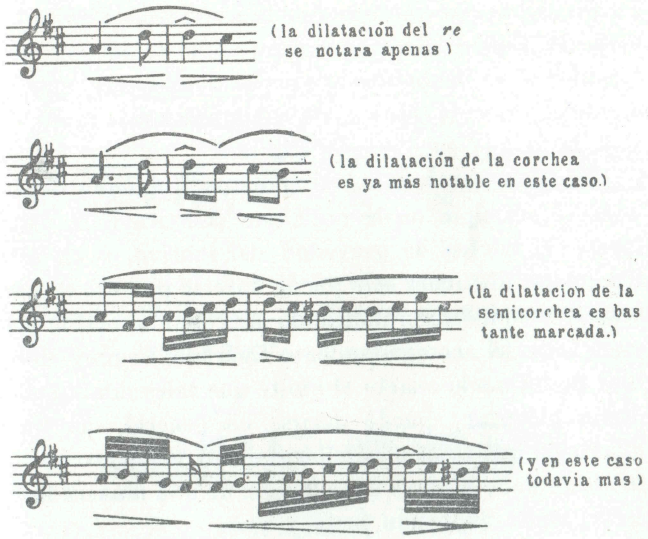
Al lado de la dinámica, gradación de la intensidad del sonido, hemos mentado la agógica, gradación del *tempo*, del movimiento de los sonidos, como elemento de expresión de las formas musicales.

La gradación agógica del motivo de un compás se efectúa abreviando algo el valor leve y prolongando aproximadamente en la misma medida el valor grave, procedimiento que desde hace mucho tiempo se conoce con el nombre de *tempo rubato*. En terminaciones femeninas, esto es, cuando valores leves suceden a un valor grave, formando de un modo orgánico parte de él, esta dilatación agógica se extiende a toda la terminación y disminuye poco a poco, o sea que los signos usados para las gradaciones dinámicas

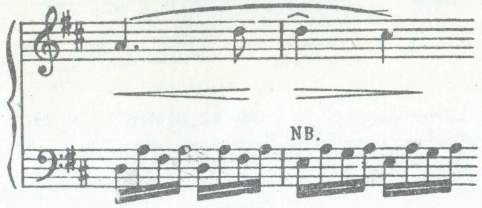


valen al propio tiempo implícitamente para la agógica, de suerte que la máxima dilatación agógica, lo que podríamos llamar *acento agógico*, coincide con la nota de más peso, es decir, con la nota que sigue inmediatamente a la barra de compás, ya sea blanca, negra, corchea o semicorchea, etc.

La máxima dilatación agógica corresponde, pues, al punto culminante del motivo, y se notará naturalmente tanto más cuanto más breves sean los valores sobre los cuales recaiga; por ejemplo :



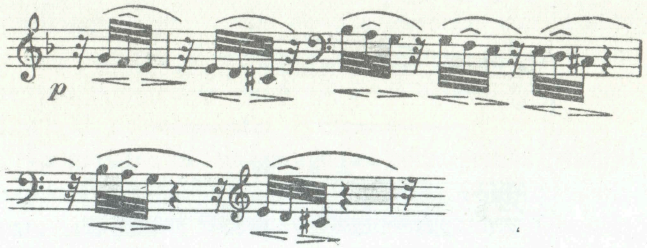
En los casos en que se trata de hacer resaltar una terminación femenina (sobre todo una resolución de retardo) por medio del acento agógico, el acompañamiento, si es en figuraciones de valores menores, adquiere una importancia singular para la expresión



En efecto, en este ejemplo la semicorchea *mi* en la mano izquierda debe cooperar en el matiz agógico que reclama el *re* de la melodía; sin alargar muy ligeramente el valor de este *mi*, no se logrará jamás la expresión justa que este pasaje requiere.

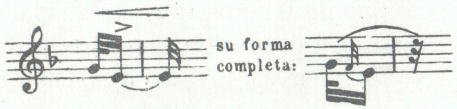
La razón es sencilla: se trata precisamente de dilatar el principio de la nota que constituye el valor fuerte, el centro de gravedad del motivo, y en este caso, esta dilatación sólo puede hacerse patente de una manera inequívoca prolongando al propio tiempo la primera nota del acompañamiento figurado. Es muy difícil fijar de un modo exacto el límite que tales dilataciones deben alcanzar; puede decirse, en general, que toda dilatación que llega a percibirse como tal es excesiva; su efecto debe notarse únicamente, de una manera indirecta, como expresión justa y viva.

Hay casos, sin embargo, en que la dilatación tiene que ser forzosamente muy grande si se quiere conservar la claridad de la estructura rítmica; véase, por ejemplo, el caso siguiente en el *adagio* de la sonata Op. 10, n.º 3, de Beethoven:



Si no se aumenta, de motivo en motivo, la dilatación de la segunda nota, se oye inevitablemente (y así lo hemos oído ejecutar mil veces):

La necesidad de este acento sobre un tiempo leve se explica fácilmente; la forma simplificada de este motivo es como sigue:



es decir, que si la síncopa de la nota fuerte exige ya naturalmente la anticipación del acento principal, con mayor motivo lo exigirá cuando la síncopa desemboque en un silencio; pero el acento se traslada aquí de la última nota antes de la línea divisoria a la apoyatura que se le añade, la cual, como se sabe, exige además el acento agógico.

Con todo, la expresión de este pasaje resultará falsa si no se observa muy exactamente; más aún, si no se prolonga ligeramente el valor de los silencios; o dicho de otro modo: el tiempo grave, centro de gravedad del motivo, exige el acento agógico incluso en este caso en que no está representado por una nota real, sino por su negativa, por un silencio. Nos convencemos,

pues, de que el valor de las cuatro fusas del motivo debe ser muy desigual, sobre todo hacia el final del pasaje:

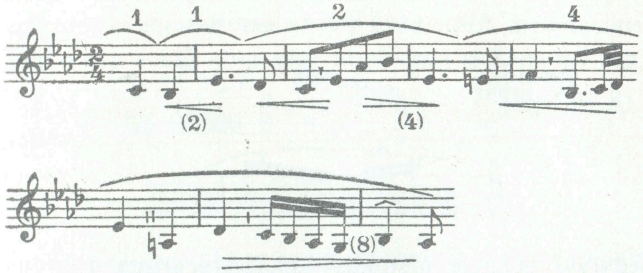
El valor del *fa*, por ejemplo, debe ser en relación al *sol* aproximadamente como 3 : 2; el valor del silencio es igualmente $^3/_2$ veces el valor de *mi*, pero el *mi* es a su vez algo más largo que el *sol* (y además todo el pasaje es *ritardando*).

La gradación agógica, uno de los factores hasta hoy más importantes de la expresión musical, no ha sido estimada como se merece. Ha habido, ciertamente, en todas las épocas algunos artistas geniales que la han conocido y practicado por instinto, pero la teoría la ignoraban y carecía de normas para su aplicación razonada. Ahora sabemos, pues, que el conjunto de una frase exige unidad de gradación dinámica y agógica (ya sea *crescendo*, ya sea *diminuendo* gradualmente, o bien en *crescendo* inicial y retrogradando luego *diminuendo*, que es lo más corriente); éste es el principio normal de la expresión.

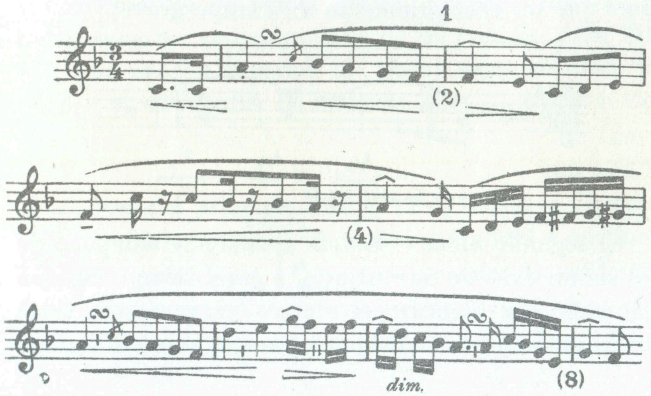
Ahora bien: para poder aplicar con acierto este principio es preciso escoger ediciones de fraseo inteligente y cuidadosamente revisadas, o bien saber al menos distinguir con exactitud la división y la estructura de las frases y de los elementos melódicos constructivos.

II. Límites de las frases y de los motivos

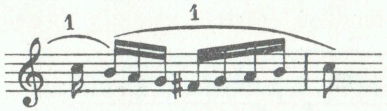
Damos el nombre de *frase* a todo fragmento o miembro individualizado dentro de una simetría rítmica; así, pues, en la construcción estereotipada del tema de 1 + 1 + 2 + 4 compases, llamamos *frase* lo mismo a los miembros iniciales de un compás, que al miembro cadencial de dos compases de la prótasis, y al de cuatro compases del apódosis.



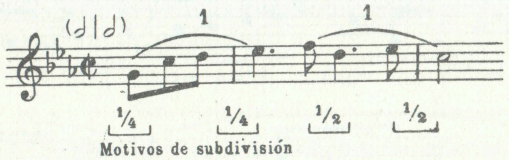
Compárese también con el siguiente, de corte idéntico:



No establecemos, pues, una distinción esencial entre frase y motivo, pero en general se entenderá por el primero el concepto más amplio y por el segundo el más estricto. Distinguimos dos clases de motivos: Primero, motivos de un compás, o sea motivos compuestos de dos tiempos métricos reales o de un solo tiempo cuando éste es el tiempo grave que en rigor puede considerarse como el representante del compás; pero es más: aun en el caso de que el tiempo grave del compás esté ocupado por una sola nota, por breve que sea, corchea, semicorchea, fusa, etc., puede ser necesario para los fines del análisis considerar esta nota única como motivo de compás:



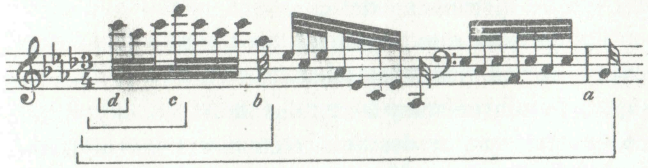
Segundo: motivos de subdivisión, eso es, grupos de notas que se apoyan sobre un solo tiempo métrico (que no tiene que ser necesariamente un tiempo grave):



El segundo motivo de este ejemplo se compone de dos submotivos de este ritmo ♪ | ♩. (el tiempo métrico real vale una blanca); el motivo primero sólo tiene anacrusa de submotivos que se apoya sobre el tiempo

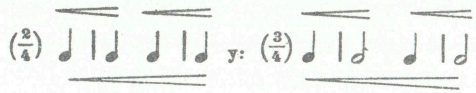
grave (el momento de entrada de la blanca leve no está representado, puesto que la anacrusa no tiene más que tres corcheas en vez de cuatro); subdividido también este primer motivo, obtendremos (♪ ♫ | ♩.) submotivos de segundo grado que se apoyan sobre medios tiempos (negras).

El análisis del motivo puede llevarse aún más adelante, llegando a subdivisiones cada vez más pequeñas, sobre todo a medida que la figuración se desarrolla y fracciona las partes del compás en valores cada vez más breves; por ejemplo (Beethoven, Op. 110):



En este ejemplo, *a* es un motivo de compás, *b* submotivo de primer grado, *c* submotivo de segundo grado y *d* submotivo de tercer grado. Pueden también, al revés, sumarse varios motivos de un compás para formar una unidad superior de frase; pero entonces no reciben ya el nombre de motivos, sino de grupo de dos compases, de frase, de período y, finalmente, de tema.

Ya dijimos en un capítulo anterior que aun siendo el *crescendo* el principio formal por excelencia (*crescere* = crecer, desarrollarse), el aumento gradual y continuo no puede extenderse a formas de grandes dimensiones. La gradación dinámica natural no se extiende, en efecto, casi nunca más allá del compás grave próximo:

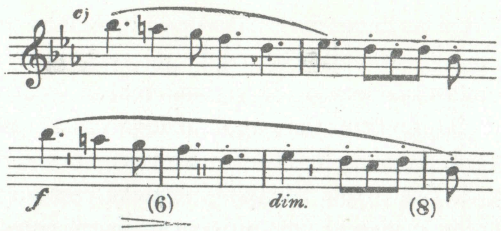


Muy pocas veces abarca cuatro compases, de modo que el cuarto aparezca todavía en aumento con relación al segundo. Lo más corriente en la frase de cuatro compases (la apódosis) es un *crescendo* durante los dos primeros y un *diminuendo* durante los dos últimos. Más adelante examinaremos las diversas combinaciones de la dinámica con la melodía y la armonía, y veremos en qué casos es posible separarse de las reglas del simple mecanismo del compás.

En las ediciones fraseadas, los límites de los motivos y de las frases se reconocen fácilmente por los signos de puntuación y los ligados de fraseo, cuyo objeto no es otro que el destacar claramente las divisiones formales. En las ediciones antiguas que carecen de estas indicaciones, resulta más difícil descubrir a primera vista el contorno exacto de frases y motivos, el punto donde empiezan y donde acaban. Los únicos signos que en este caso podrían servir de guía (líneas divisorias, rotura de las rayas transversales de los grupos de notas al final de la frase, interpolación de silencios para separar los miembros del discurso musical, etc.) suelen emplearse muy a menudo de una manera incorrecta (sobre todo las líneas divisorias) o equívoca (los silencios, por ejemplo, no siempre señalan los finales de frase), o se omiten del todo (rotura de las rayas transversales al finalizar un motivo). La primera pregunta que hay que hacerse al examinar la obra que se va a

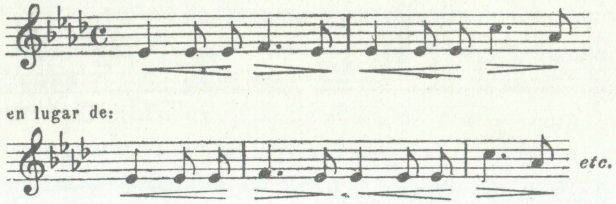
estudiar, es si las líneas divisorias están aplicadas correctamente o no, esto es, si la barra de compás precede efectivamente al punto de apoyo real o centro de gravedad del motivo; en segundo lugar, si el compás comprendido entre las barras lo es realmente, es decir, si consta de dos o tres tiempos métricos reales (de 60 a 120 M.M.), o bien si hay que considerarlo como una parte de un compás efectivo mayor que puede comprender acaso dos o más de los escritos.

Estas preguntas pueden contestarse siempre de una manera concreta, puesto que los valores graves son los únicos que tienen capacidad conclusiva, y cualquiera que no esté absolutamente desprovisto de sentido musical sabe distinguir inmediatamente valores conclusivos de los que carecen de esta cualidad. Esto se comprenderá mejor con ayuda de unos pocos ejemplos. Véase primero el nocturno de Chopin, Op. 9, II, en *mi bemol mayor*, donde, salvo los tres últimos compases, en que la medida es alterada por una cadencia, sería quizá preferible colocar en otro sentido las líneas divisorias. Algunos ejemplos lo demostrarán:



En estos ejemplos, el tiempo métrico vale evidentemente una ♩. ; se trata, por lo tanto, de un compás compuesto; pero en el compás escrito por Chopin las líneas divisorias no preceden al centro de gravedad de los compases graves (que contestan), antes al contrario, se hallan colocados sistemáticamente precediendo al punto de apoyo de los compases leves, lo cual se desprende ya del hecho de que todas las cadencias vengan a encontrarse en el centro del compás.

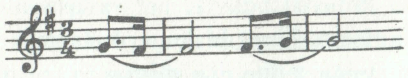
Estos casos de metrificación errónea son bastante frecuentes; Beethoven es el único, quizá, que no los comete o rarísimamente; Schumann, por ejemplo, metrifica de este modo tan especial este *lied* de *Frauenliebe und Leben:*



En resumen, puede decirse que una vez se haya comprendido bien el sentido y la función conclusiva de

los valores graves, su carácter de réplica y de miembro final de simetría, se tendrá un criterio certero para juzgar el desarrollo métrico de una pieza.

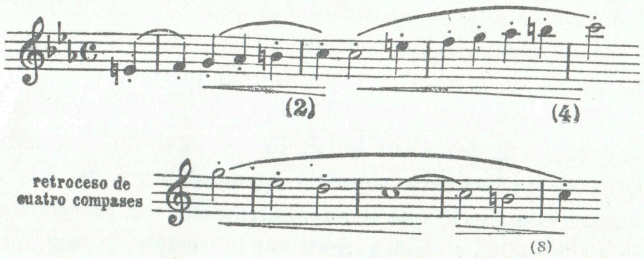
Por un examen rápido del contorno rítmico-melódico se tratará de descubrir los límites exactos de los miembros de la primera simetría (generalmente de dos a cuatro compases) que se encuentran entre sí en relación de proposición y réplica (motivo e imitación). El segundo motivo es a menudo una repetición exacta del primero, como sucede, por ejemplo, en algunas sonatas de Beethoven (Op. 14, II; Op. 22 y 54, entre otras); otras veces es una inversión del primero, como en el segundo tiempo de la sonata Op. 49, II:



Pero las más de las veces la analogía entre el primer motivo y el segundo suele ser escasa, porque el primero no tiene anacrusa o la tiene muy breve, y entonces para dominar rápidamente la estructura es necesario considerar simetrías más grandes.

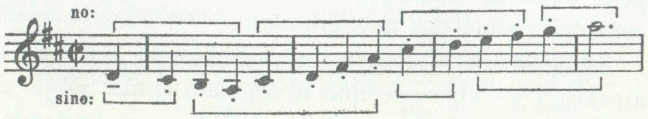
La primera se compone a menudo de una breve ascensión y retroceso, que la segunda imita sobre el mismo grado o sobre una base distinta, pero haciendo, casi siempre, algunos intervalos (véanse los ejemplos anteriores de Chopin y de Schumann); en otros casos, la segunda simetría continúa simplemente imitando la primera; por ejemplo (1):

(1) Estos ocho compases constituyen la primera simetría, que se imita íntegra en la segunda. Véase la *Sonata patética* de Beethoven. — *N. del T.*



La determinación de las grandes líneas capitales no ofrece dificultad, sobre todo dejándose guiar por el oído, que con certero instinto suele descubrirla a menudo antes que la reflexión. Otra cosa es la determinación exacta de los límites de las frases y motivos.

En esto impera todavía, por desgracia, un deplorable rutinarismo. Uno de los errores más arraigados consiste en suponer que una misma forma de anacrusa inicial debe repetirse uniformemente a través de toda la obra o, cuando menos, a través del tema entero; por ejemplo (Beethoven, Op. 10, III):

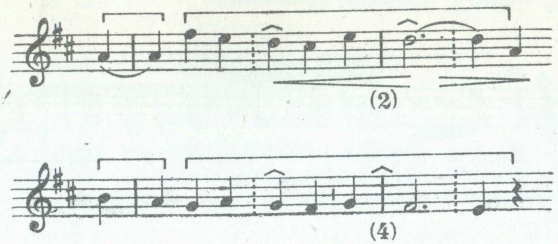


Aparte la monotonía que resultaría de esta sucesión uniforme de un mismo motivo, no hay, ciertamente, razón alguna que obligue a sumar las tres negras del primer compás al primer motivo en calidad de terminación femenina; esta interpretación es tanto más arbitraria cuanto que Beethoven mismo sólo reúne

expresamente las dos primeras notas en una curva de *legato*.

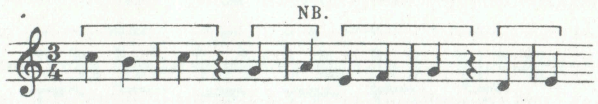
El tiempo grave del primer compás recibirá, por consiguiente, un ligero acento agógico, y las negras siguientes se considerarán como anacrusa del segundo compás. Así, el segundo motivo recibe una anacrusa de tres negras, que se equilibran luego con las tres de su terminación femenina. Estos dos motivos ♩|♩ y ♩ ♩ ♩| ♩ ♩ ♩ se combinan deliciosamente, alternando, en realidad, un compás de $^2/_4$ con otro de $^6/_4$ y produciendo, no obstante, un efecto de perfecta simetría, debido a la equidistancia de los valores graves. Conforme con lo antes indicado, suele dividirse con preferencia el compás de $^3/_4$ a veces en motivos de $^2/_4$ y de $^4/_4$ en esta forma:

y asimismo, cuando se comienza con el compás grave, se divide en motivos hasta de $^2/_4$ y $^{10}/_4$. En realidad se reduce a la fórmula siguiente: $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. Lo que equivale a contar en blancas con puntillo:

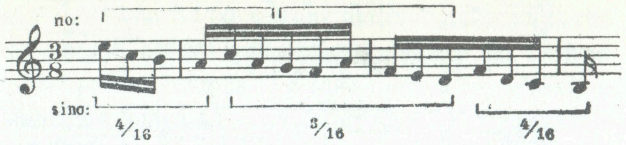


En estos ejemplos encontramos que en la estructura interna del fragmento mayor se equilibran las dos negras anacrúsicas con otras tantas de terminación femenina ; lo propio acontece en una unidad superior, tomando el fragmento en conjunto, resultando que las cinco negras anacrúsicas se compensan con cinco de terminación femenina.

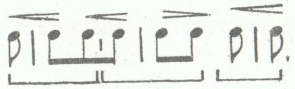
Este equilibrio entre la fase *crescendo* y la fase *diminuendo* de las frases y motivos desempeña un papel muy importante en la forma, mezclando, como se ve, con la mayor naturalidad, motivos de compás cuya extensión corresponde a la medida escrita, con otros de extensión mayor o menor. Cuando los silencios aclaran la estructura, se distingue más fuertemente el juego combinado de estos metros diversos :



Los saltos melódicos (como en N. B.) ayudan asimismo a determinar la articulación de los motivos ; por otra parte, la línea recta en la melodía obliga a menudo, por su simple fuerza de cohesión, a interpretar como un solo motivo fragmentos que en realidad pasan de la medida del compás :



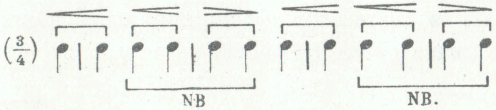
lo cual puede reducirse al esquema:



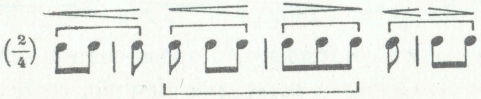
Cuando la extensión del motivo no coincide con la medida del compás, su posición respecto al centro de gravedad varía a cada nueva repetición; si el centro de gravedad cae entonces fuera de sus límites, el motivo se fusiona con el siguiente formando una nueva unidad.

He aquí algunos tipos de estas fusiones :

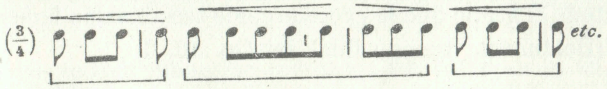
a) Compas ternario, motivo binario (dos formas de dos y de cuatro tiempos alternativamente:)



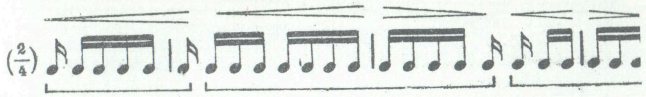
b) Compás binario, motivo de un tiempo y medio (tres formas:)



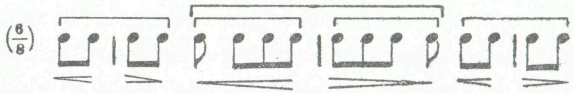
c) El tipo *a* n corcheas, con anacrusa (dos formas:)



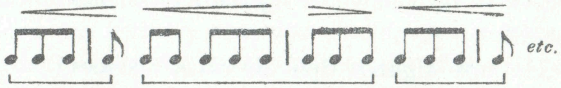
d) El tipo *b* en semicorcheas (tres formas:)



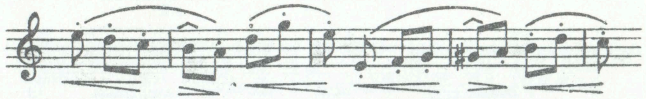
e) Compás ternario doble, motivo de cuatro tiempos (dos formas:)



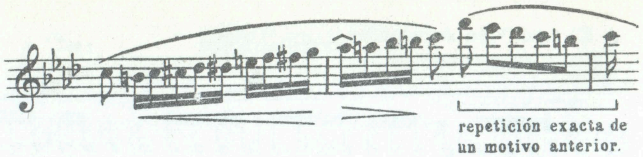
f) idem. otro caso (dos formas:)



Las terminaciones femeninas se comprenden sin dificultad cuando la nota que cae sobre el punto grave del motivo es un retardo o una apoyatura sobre una nota que forma parte del acorde:

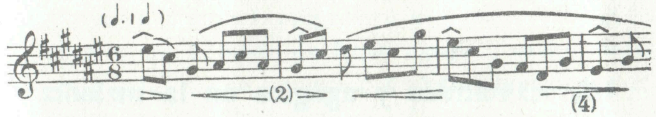


pero no pueden confundirse tampoco cuando se presentan bajo otro aspecto, como, por ejemplo, en el caso siguiente, en que un motivo oído ya anteriormente vuelve a presentarse exactamente repetido, haciendo aparecer todo el grupo que le precede como terminación femenina (Beethoven, tiempo final del Op. 10, I):

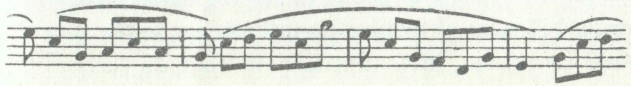


Ya se ha indicado que una anacrusa extensa puede implicar a menudo terminación femenina (sobre todo en el segundo motivo o, en general, a continuación de un primer motivo con anacrusa breve); tampoco necesitan de nuevas aclaraciones los casos de finales representados por silencios.

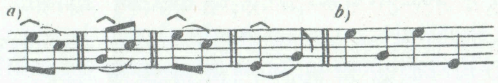
Las correspondencias entre motivos que en apariencia carecen de afinidad han de buscarse, muchas veces, en las terminaciones femeninas sin disonancia (es decir, formadas únicamente por notas del acorde); por ejemplo (Beethoven, Op. 78):



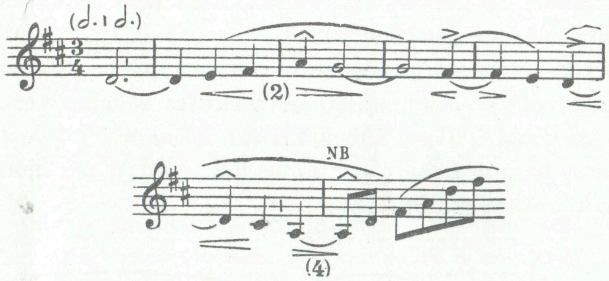
diseño melódico de una suavidad extraordinaria con este fraseo, pero que resulta árido e inexpresivo ejecutado así:



pues las terminaciones se corresponden como en *a*, en el ejemplo primero; en el segundo, en cambio, como en *b*:



Estas terminaciones femeninas formadas por intervalos del acorde suelen comprenderse más fácilmente como tales cuando se presentan como imitación de retardos o apoyaturas terminales anteriores :



III. Dinámica y agógica en la melodía

La más elemental y la más corriente de las reglas de dicción exige que el rasgo melódico ascendente se toque *crescendo* y el descendente *diminuendo*. Esta regla es, ciertamente, muy primitiva, pero no puede decirse que sea falsa. Generalmente, en efecto, suelen presentarse juntos todos los elementos de intensificación de que dispone la música, intensificación del sonido *(crescendo)*, vivacidad creciente *(stringendo)* e impulso ascendente del rasgo melódico; lo mismo que los elementos negativos, *decrescendo* y *ritardando* acompañan juntos, casi siempre, el descenso de la línea melódica. Mas esta asociación de los diversos factores expresivos, aun siendo la más frecuente, no es en modo alguno la única posible, ni mucho menos la única estéticamente justificada.

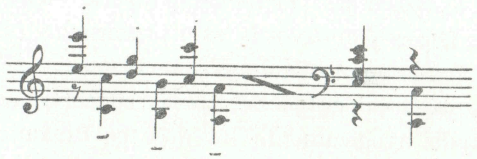
En primer lugar, es imposible prolongar un *stringendo* paralelamente a un *crescendo* de larga duración. La gradación agógica procede más bien, como es sabido, por fragmentos cortos, articulando plásticamente el contorno de frases y motivos (y esto se consigue, principalmente, animando los valores anacrúsicos y dilatando ligeramente los puntos de apoyo rítmicos, es decir, subrogando agógicamente los acentos dinámicos).

Es más; en ciertos casos, por ejemplo, en los desarrollos centrales de la sonata, donde la reexposición de los temas viene precedida a menudo de una dramática e intensiva aceleración del discurso, suele oponerse a veces a un *crescendo* progresivo una gradación agógica contraria, un a modo de freno agógico, que se intensifica a medida que se acerca el final. En lugar de acelerar el *crescendo* se le retarda, dándole así una expresión de pujanza, de energía contenida, que puede resultar de un efecto imponente.

Un efecto parecido produce el *crescendo* aplicado a un rasgo melódico descendente. Los sonidos graves resultan, como es sabido, de la vibración de masas de mayor extensión que los agudos (cuerdas más largas y dobles, columnas de aire más grandes, etc.); de ahí que el *crescendo* que progresa hacia el grave da la sensación de un vasto ensanchamiento del caudal sonoro, y contiene un sinnúmero de posibilidades expresivas de poderoso efecto.

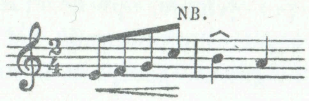
Sería falso, por ejemplo, aplicar aquella regla popular (gradación negativa, *diminuendo*, del rasgo melódico descendente) al siguiente pasaje de la sonata Op. 2, II,

de Beethoven, en el cual el *fortissimo* se alcanza sólo hacia el final de la progresión que desciende por intervalos de tercera hacia el grave :

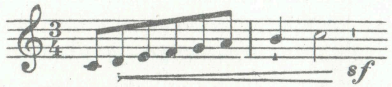


Este solo caso nos basta para demostrar que el *crescendo* en un rasgo melódico descendente, lejos de ser falso o antinatural, debe ser considerado como un efecto tan justificado estéticamente (aunque no tan frecuente) como el que responde a la regla antes indicada. Lo que ahora nos falta saber es en qué casos conviene la aplicación de esta gradación excepcional.

Por lo pronto podemos decir que al lado de las circunstancias rítmicas y métricas cuyo dinamismo nos es conocido ya (*crescendo* en dirección al centro de gravedad del motivo), una de las consideraciones decisivas será la contextura armónica peculiar del pasaje Cuando a propósito de la dinámica natural de las formas métricas se indicó que la dirección de la línea melódica podía justificar excepciones a las reglas métrico-dinámicas, quería decirse que la culminación del diseño melódico antes de la línea divisoria puede implicar también una anticipación de la fase *diminuendo :*



o, a la inversa, un diseño melódico que se prolonga en la misma dirección más allá del centro de gravedad del motivo, puede obligar a continuar el *crescendo* hasta el compás siguiente :



Al lado de estas modificaciones, en las que, en realidad, la curva dinámica general permanece intacta, hay otros casos en que la dirección del movimiento melódico hace necesaria la acentuación excepcional de determinados sonidos; nos referimos a aquellas notas que saltan fuera de la curva melódica general, formando a modo de ángulos salientes; estas notas exigen un acento especial, lo mismo si se encuentran por encima que por debajo de la línea general.

Este precepto se funda en uno de los principios capitales de la dicción, sobre el cual no nos cansaremos de insistir : la claridad de exposición que se persigue, ante todo exige lógicamente que se subraye y acentúe todo lo que tiene un carácter excepcional, singular, distinto de aquello que le rodea. La acentuación de estos sonidos salientes no perturba en modo alguno la gradación agógico-dinámica general, determinada en su conjunto por las circunstancias rítmico-métricas de la frase. Su acentuación agógica es ya más arriesgada ; téngase presente la posibilidad de subrayar estos ángulos melódicos mediante la dilatación agógica, pero hágase un uso muy prudente de ella.

Como quiera que dichos ángulos se encuentran generalmente en la fase creciente de la frase, el *stringendo* normal en ella resultaría perturbado por los acentos agógicos, produciéndose cierta vacilación en el *tempo*, especie de coquetería rítmica, por decir así, que puede ser de un efecto delicioso, pero cuyo abuso resulta detestable. Más censurable es todavía el defecto contrario: apresurar la fase *diminuendo* de la frase, lo cual equivale, como si dijéramos, a abandonar a la ligera la energía acumulada en el trozo positivo, *crescendo* de la frase.

So pretexto de originalidad de interpretación, se oyen a menudo las más absurdas tergiversaciones de los principios naturales de la expresión. Lo cierto es que la íntima asimilación de estos principios es una muy ardua tarea para quien no posea un talento natural excepcional, y puede asegurarse que sin un muy extenso saber teórico es imposible conseguirlo.

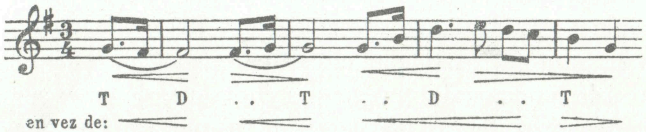
Por esta razón se comprende que la ejecución de un aficionado de talento pueda ser muchas veces estéticamente más estimable que la del pianista de profesión con el más brillante mecanismo, porque el primero se limita a tocar como su sentimiento le dicta y le obliga, mientras que el segundo, con sus recursos acrobáticos, puede obedecer al más arbitrario capricho. Mas el ideal a que debe aspirarse consiste en disponer de los medios técnicos necesarios para poder tocar como se siente, y para esto hace falta, claro está, además del talento, una educación artística completa.

IV. Dinámica y agógica en la armonía

Así como la corriente melódica nace del enlace de sonidos distintos que describen una línea que vuelve a su punto de partida, el circuito armónico parte de un acorde fundamental y regresa a él después de pasar por varios otros. Puesto que hemos de suponer en el alumno amplios conocimientos de teoría musical (y que, por otra parte, no es posible intercalar aquí también un extracto de la teoría de la armonía), podemos añadir en seguida que en el campo de la armonía el movimiento que se aleja de la tónica aparece como un desarrollo positivo, como un crecimiento, y la vuelta a la misma, como un desarrollo negativo, descenso terminal, cadencia; análogo sentido tienen, asimismo, la modulación que se aleja de la tonalidad establecida, y la que retrogroda hacia ella; lo lógico, después de lo que hemos expuesto en los capítulos precedentes, es que el desarrollo armónico positivo vaya acompañado del *crescendo* y de una viva y animada gradación del *tempo;* el desarrollo armónico negativo, en cambio, del *diminuendo* y del *ritardando*.

Ahora se ve claro por qué el dinamismo que el metro implica sólo puede encontrar adecuada expresión en los primeros miembros cortos de las simetrías constructivas; en los fragmentos mayores, y, a menudo, aun en los mismos miembros más pequeños, se manifiesta imperiosamente la influencia dinámica de la armonía. De suerte que aun tratándose, por ejemplo, de un caso

tan sencillo como el principio del minué de la sonata en *sol*, Op. 42, II, de Beethoven, se preferirá matizar de este modo :

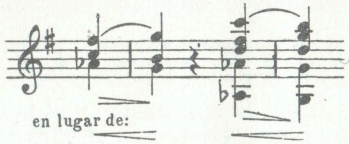


es decir, se preferirá crecer hacia la dominante (D) y decrecer hacia la tónica (T) del tercer compás (en este caso, como se ve, incluso contra las reglas corrientes del dinamismo melódico) en lugar de crecer progresivamente hasta el centro de gravedad de la frase. Como los centros de gravedad de orden más elevado (compases cuarto, octavo, décimosexto) suelen coincidir con cadencias armónicas, se comprende que el dinamismo aparecía casi siempre en su fase negativa al llegar a estos compases; pues hasta en los casos en que se modula, el *crescendo* necesario para hacer resaltar con toda claridad el proceso modulatorio sólo es imprescindible, en rigor, hasta el instante en que la modulación se decide, esto es, hasta el acorde en que se efectúa la conversión funcional, y a partir de este momento se impone de nuevo el *diminuendo* como fase dinámica natural en la cadencia de la nueva dominante hacia la nueva tónica.

Lo mismo que los intervalos salientes de la línea melódica, exigen también un acento especial todos los acordes poco corrientes, toda disonancia que atrae sobre sí la atención, todo enlace armónico excepcional; nada

más falso, en efecto, que el querer disimular una disonancia procurando hacerla pasar inadvertida, quitándole todo relieve: el mal efecto que esto produce tiene, en el fondo, bastante analogía con lo que en armonía se llama *falsa relación*, y se explica por la mayor dificultad que supone la comprensión del acorde así expuesto.

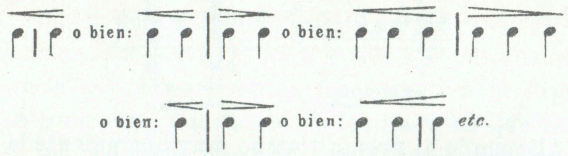
Cuando estos acordes característicos, o los acordes de significación decisiva en la modulación, aparecen en la proximidad inmediata de un centro de gravedad, obligan a modificar la culminación dinámica, atrayendo a sí el acento máximo; tratándose de motivos muy cortos, llegan incluso a invertir completamente el dinamismo natural :



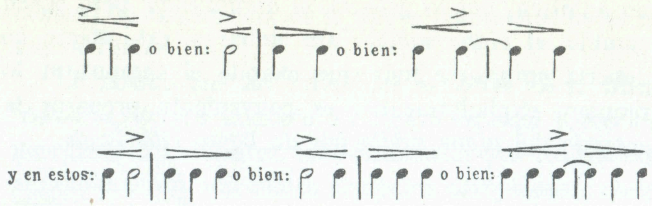
Alargando al propio tiempo muy ligeramente la duración de estos acordes (acento agógico) se logrará casi siempre aclarar considerablemente su significación; pero claro es que el exceso es censurable aquí, como en todo, y resulta contraproducente. Los giros armónicos imprevistos, especialmente las cadencias interrumpidas, no admiten, por lo general, el *diminuendo*, pero sí, en cambio, el *piano súbito ;* sin embargo, este efecto no debería emplearse más que cuando el compositor lo requiere explícitamente; es conveniente preparar la entrada del *piano súbito* por un ligero *ritardando*.

V. Dinámica y agógica del ritmo

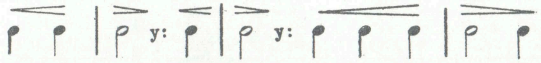
La delimitación exacta de los motivos y frases depende esencialmente de su estructura rítmica (véase el cap. II). Fijando de este modo las articulaciones de la línea, el ritmo determina, pues, los límites en que debe desarrollarse la gradación dinámica y agógica elemental, pero además de esto implica no pocas veces desplazamiento del centro de gravedad y acentuación especial de determinados valores particulares. Para formarnos un concepto claro de las necesidades que obligan a emplear estos acentos, volvamos la vista a las condiciones de la gradación dinámica elemental·



Cuando dos tiempos de compás se contraen en un solo valor, éste tendrá que acentuarse con un acento extra, en caso de preceder al centro de gravedad, pero no si coincide con él o si le sigue; se acentuará, pues, en estos casos:

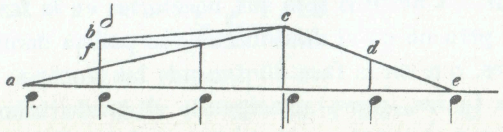


pero no en estos:



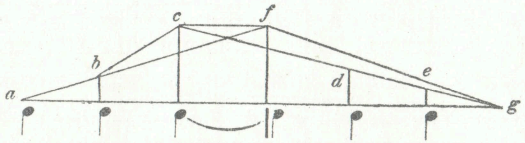
y mucho menos en este:

El principio de estas distinciones se ignora, por desgracia, con harta frecuencia, acentuándose indistintamente todo cuanto se parece de lejos a una síncopa. Hay que representarse el curso regular del desarrollo dinámico como una elevación progresiva sobre el nivel de lo que podríamos llamar *cero dinámico*, y un descenso igual después de alcanzado el punto culminante:



En este ejemplo, el centro de gravedad y el punto de la culminación dinámica se hallan en *c* (línea divisoria); ahora bien: si las dos últimas negras del primer compás se funden en una blanca, ésta debe anticipar el grado de intensidad que hubiera correspondido a la última negra, de suerte que su entrada en el segundo tiempo se hace con un brusco aumento de fuerza, con un acento extra, siguiendo la línea di-

námica los puntos *a, f, b, c, e,* en lugar de *a, c, e.* Si se reúnen en un mismo valor el centro de gravedad mismo y la negra que precede, entonces la culminación dinámica se anticipa a la línea divisoria:

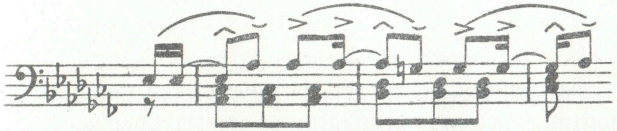


de suerte que la línea dinámica se desarrolla siguiendo los puntos *a, b, c, g,* en lugar de *a, f, g.*

Lo mismo sucede cuando se sincopan valores de subdivisión; por ejemplo:

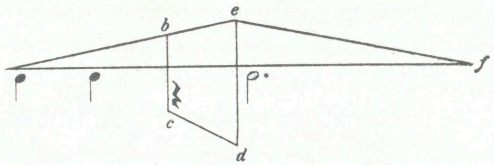
es decir, los acentos sólo son necesarios en la fase *crescendo,* pero no en el *diminuendo;* se podría demostrar, al revés, que en la fase *diminuendo* las síncopas decrecen en fuerza, como anticipando el grado menor de intensidad del valor subsiguiente. Sobre la agógica, en cambio, no tiene la síncopa influencia alguna; puede decirse, al contrario, que el desarrollo agógico normal (*stringendo* con el *crescendo,* ligera dilatación del valor culminante, y progresiva recuperación del tiempo fundamental durante la fase *diminuendo*) es el mejor y tal vez el único medio de no perder el claro sentido del compás durante un movimiento sincopado de alguna extensión. Por consiguiente, el fraseo de un

tema como el de las variaciones de la sonata Op. 26, de Beethoven, resulta evidente:



es decir, la primera nota ligada que se encuentra a continuación de la línea divisoria se alargará sensiblemente (acento agógico ∧), la siguiente no se acentuará como síncopa, sino que se tocará al contrario, de retroceso (◡), con disminución de fuerza, acentuándose, en cambio, las síncopas siguientes que forman parte de la anacrusa:

El distinto valor estético de la pausa y su diversa duración (dilatación o abreviación), según el lugar de la frase en que se halla, se explican también fácilmente por lo que precede. El silencio es un equivalente negativo de un sonido, en el lugar que éste ocuparía, es decir, que el silencio que se escribe por un sonido de la fase positiva del desarrollo dinámico, sonido que conduciría en *crescendo* hacia el acento máximo, resulta como amplificado y como más profundo para nuestro sentimiento:



La sensación que esta clase de silencios nos produce podría expresarse gráficamente por la línea *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f* del esquema anterior; en *b* se hunde de repente, ya que falta la entrada del sonido *crescendo* que se espera: de *c* a *d* gana todavía en profundidad, y de este punto elévase con un impulso extraordinario hacia el punto dinámico culminante. Las pausas que se hallan sobre tiempos graves o en el centro de gravedad aparecen como más profundas todavía, aunque menos amplias.

VI. Dinámica y agógica de la frase polifónica

Casi todos los casos que hemos considerado en los precedentes capítulos y las normas que hemos tratado de fijar se referían a la línea melódica tomada aisladamente; no queremos terminar este estudio sin ocuparnos también de las condiciones dinámicas y agógicas de la frase armónica, característica del estilo específicamente pianístico, y de la frase rigurosamente polifónica.

Ante todo será necesario hacer distinguir lo esencial de lo secundario en la ejecución, de suerte que el oyente

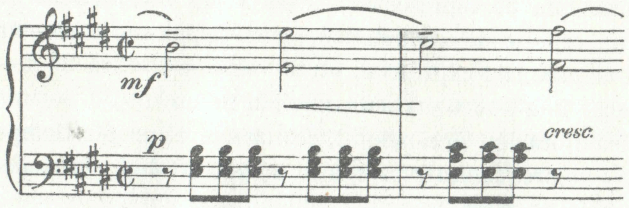
perciba claramente cuáles son, en cada momento, las voces principales, las voces temáticas importantes, distinguiéndolas con facilidad de las que sólo tienen un simple valor figurativo, ornamental, o de acompañamiento armónico.

En ciertos casos el pianista se encuentra ante el problema de representar varias voces simultáneas en una especie de competición, como aspirando cada una a la primacía expresiva; otras veces se tratará de destacar una voz temática principal de en medio de una rica floración ornamental, realizando al propio tiempo los valores figurativos con la mayor nitidez y transparencia posibles.

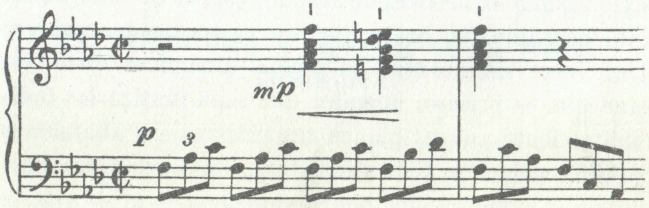
El medio de que debe valerse el pianista para resolver estos difíciles problemas consiste en la diferenciación de las distintas voces por la diversa calidad de la pulsación. El pianista debe disponer de una escala extensísima de matices de ataque; esto es de todo punto indispensable. No basta que sea capaz de desenvolver tres voces simultáneas en planos dinámicos distintos, sino que es preciso, además, que sepa matizarlas individualmente en sus planos respectivos, sin abandonar su diferenciación. Esto constituye, en verdad, un problema de cuya solución habría que desesperar si tuviésemos que alcanzarla por el camino de la pura reflexión; con esto no quiere decirse, sin embargo, que la actividad analítica de la inteligencia se considere inútil, antes al contrario, la juzgamos necesaria e imprescindible; pero su misión debe reducirse a explorar y a preparar los senderos por los cuales, en último término, debemos

dejarnos llevar libremente por el sentimiento y la inspiración.

Los casos más sencillos de pulsación diferenciada se nos presentan en ejemplos como el siguiente, en que se trata de destacar una línea temática única sobre un fondo armónico de simple acompañamiento :

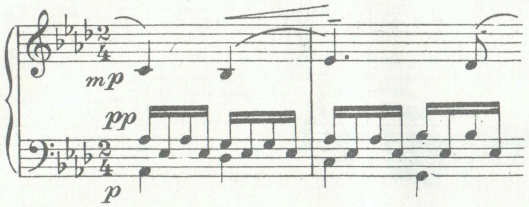


o bien, en casos como el que sigue, en que varias voces se agrupan en acordes para la exposición del tema, mientras las otras realizan el acompañamiento en figuraciones más o menos vivas :

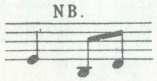


En estos casos basta que la voz temática se toque algo más fuerte que las voces acompañantes, separándolas en dos planos dinámicos. En melodías *cantabile*, en cambio, suele encontrarse generalmente, además de las voces de simple acompañamiento (que deben estar completamente supeditadas al resto), una línea en el

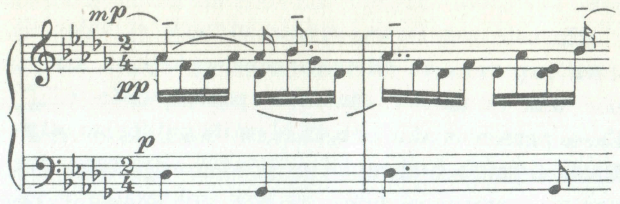
bajo que apoya la melodía, y que debe mantenerse naturalmente en un plano secundario, pero destacándose, sin embargo, algo de las demás voces acompañantes ; véase, por ejemplo, el siguiente tema de la *Patética :*



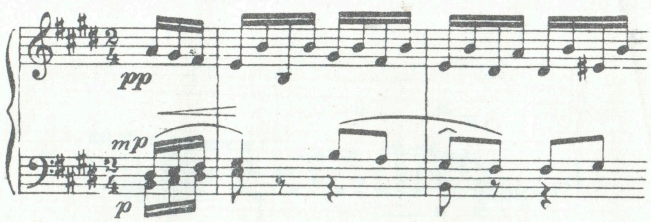
Esta triple diferenciación resulta ya algo más difícil ; lo que hay que evitar, sobre todo, es la confusión de los planos de modo que en el segundo compás, por ejemplo, el *si bemol* del acompañamiento, no se oiga como perteneciendo a la línea temática :



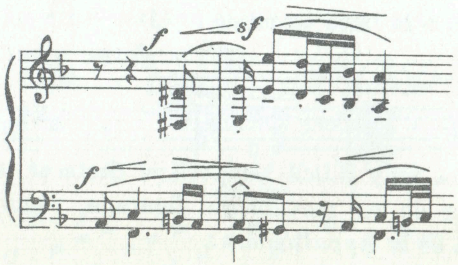
No es muy difícil tampoco el destacar una línea melódica de su movimiento figurado, como en este ejemplo de la *Appassionata :*



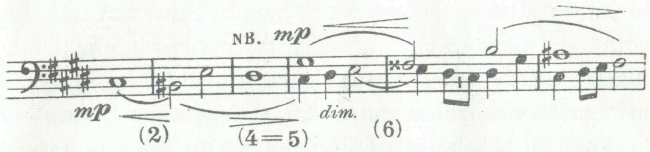
Cuando la línea temática principal pasa al grave, las voces superiores acompañantes, incluso el soprano, pasan, claro está, a segundo término:



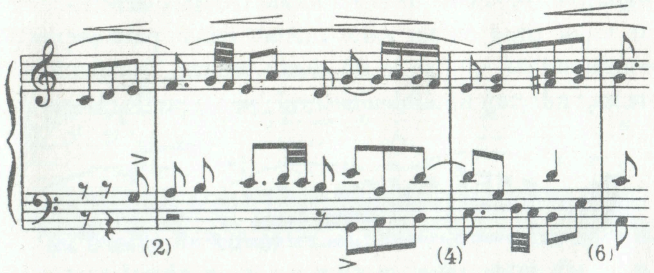
Pero también suele darse el caso de varias partes simultáneas de importancia temática igual, por ejemplo cuando un contramotivo se opone al motivo principal, como en el siguiente ejemplo:



En este caso sería erróneo atenuar el valor de la línea superior; la diferenciación se logrará más bien por una gradación dinámica contrapuesta ( ). Casos parecidos abundan en el estilo polifónico estricto. En la fuga, por ejemplo, es preciso ante todo que la voz que expone el tema, el *dux*, sobresalga y se encargue de la conducción dinámica, determinando todo el fraseo y llegando, incluso, al pasar el tema al *comes*, a transformar los compases graves en leves, si es necesario:



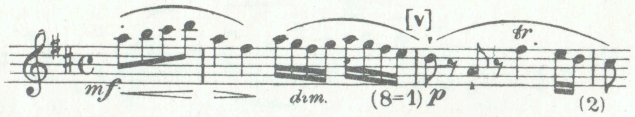
Claro está que en los estrechos *(stretto)* esto ya no es posible:



En este caso la voz conductora es el soprano; las demás deben estarle supeditadas, a pesar de que también exponen el tema; en el fraseo esto significa que bastará acentuar en ellos las primeras notas del tema, marcando así cada nueva entrada, y, por lo demás, el matiz dinámico de las líneas inferiores se ajustará al de la voz conductora.

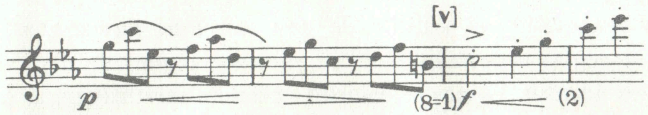
Una exposición detallada de las condiciones del fraseo polifónico exigiría no un capítulo especial de un compendio como el presente, sino un tratado aparte.

Hemo de renunciar, por lo tanto, a entrar en más amplias explicaciones, y remitimos al alumno al estudio de las obras de Bach, y sobre todo de las fugas del *Clave bien temperado*. Pero antes de dar por terminado nuestro propósito, es necesario que examinemos todavía cómo se traducen por el fraseo, de manera que resulten plásticamente determinadas para el oyente, las diversas interrupciones que puede sufrir el desarrollo normal de la simetría, señaladas en nuestras indicaciones de fraseo. A este objeto hay que decir, en primer lugar, que toda coincidencia de un fin de frase con el principio de la siguiente (o, dicho de otro modo : toda conversión de un valor final en un valor inicial) exige, para ser bien comprendido, que se le dé cierto relieve, destacándolo de la gradación dinámica natural ; por ejemplo (Mozart) :

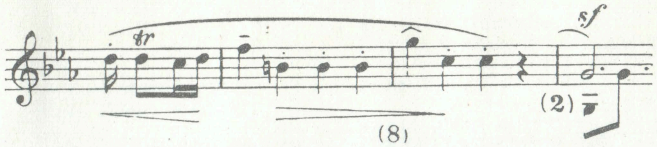


El *p* no debe ser, en este caso, el resultado final del *diminuendo* que precede, el cual se mantendrá todavía dentro de los límites del *mf*, sino, al contrario, una entrada súbitamente apagada, de manera que resalte por el contraste. El contraste se puede aumentar aún retardando al mismo tiempo muy ligeramente la entrada (sobre todo en el caso presente, en que ésta coincide con el tiempo grave). Nótese, sin embargo, que lo más corriente es que lo que acabamos de ver en este ejemplo suceda al revés, es decir, que en otras clases

de conversiones de valores, el *p* se transforma casi siempre en un *f* ; por ejemplo (Mozart) :



Cuando después de una cadencia se salta un compás leve, prosiguiendo inmediatamente con el siguiente (segundo) compás grave, esta conversión se comprende fácilmente si se tiene el cuidado de dar cierta amplitud a la entrada (ligera dilatación del tiempo grave) ; por ejemplo :



El tresillo de compases, si puede decirse así, esto es, la intercalación de dos compases leves entre dos compases graves, exige, al contrario, una ligera aceleración, aunque no debe exagerarse, claro está, hasta el extremo de que la duración de los tres compases corresponda realmente a dos de los fundamentales. En resumen, lo que importa ante todo es la determinación exacta de todos los factores que deciden el fraseo ; una vez se hayan comprendido bien las posibles alteraciones que afectan a la simetría, cruzamientos, dilataciones, conversiones de toda clase, no es difícil hallar el medio adecuado para expresarlos en la ejecución.

En definitiva, tocar expresivamente no es cosa distinta de lo que llamamos pronunciar y acentuar según el sentido cuando leemos o hablamos; cuando hemos comprendido el sentido de una frase, no necesitamos de reglas especiales para su pronunciación adecuada: los acentos lógicos se colocan entonces instintivamente sobre las palabras justas; en música sucede lo mismo: cuando se han determinado exactamente los centros de gravedad capitales y los subordinados, los límites de frases y motivos, etc., el fraseo justo resulta la cosa más sencilla y natural.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Acento agógico, 128, 153.
Acentuación excepcional de determinados sonidos, 149.
Agógica, 123 y ss.
Anacrusa general, 102.
Anacrusas generales de introducción, 110.
Ángulos, 42.
Apódosis, 136.

Bach, 164.
Barra de compás, 123.
Bülow, Hans von, 19.

Cambio de dirección en el movimiento, 46.
— en el sentido del tema, 108
Centro de gravedad, 152.
Cesación del movimiento, 73.
Circunstancias tonales, 127.
Colocación de la armonía, 37.
Comes, 163.
Compases, clases de, 60.
Conducción dinámica, 163.
Confirmaciones finales, 106.
Contenido rítmico, 56.
Conversión funcional, 152.
Crescendo, 147.

Desarrollo armónico positivo, 151.
— — negativo, 151.
Desliz sobre el valor final alcanzado, 111.
Detención de la melodía, 56.
Dinámica, 123 y ss.
Dinámica y agógica en la armonía, 151 y ss.
— de la frase polifónica, 158.
— en la melodía, 146 y ss.
— del ritmo. 154 y ss.
Dinamismo melódico, 152.
Dux, 162.

Ediciones fraseadas, 21.
Énfasis a eausa del recargo en la anacrusa, 73 y ss.
Estrechos *(stretto)*, 163.

Falsas líneas divisorias, 81.
Figuras transitorias, 104.
Filología musical, 72.
Fórmula de la elisión de un compás leve, 116.
Fórmulas de tresillos, 114, 116 y ss.
Frase, 132, 166.
Fraseo 166 y ss.
— problema del, 18.
Frases, límites de las, 166.
— (motivos) más cortas (de 1 ó 2 compases) limitadas por notas largas o pausas, 30 y ss.
Fuga, 162.

Gavota, 24.

Imitación del motivo, 68.
Importancia armónica, 57.
— métrica, 71.
Incisos, 14.

Incisos de mayor extensión marcados por medio de notas largas o pausas, 23 y ss.

Límites de las frases y de los motivos, 133 y ss.

Motivo, 134.
— anexo, 91.
— de compás, 134.
Motivos de subdivisión, 125.

Pausa, valor estético de la, 157.
Ponctuer, 18.

Recargos armónicos en la anacrusa, 79.
Repetición de notas, 42, 48.
Rousseau, J. J., 18.

Saltos, 42.
— sobre la pausa en la anacrusa, 89.
Schulz, Johann Abraham Peter, 13, 18.
Simetría de la estructura temática, 101.
— alteraciones en la, 101.
Subdivisión mediante la interrupción del diseño melódico, 42 y ss.
— por el peso del compás (tiempos graves), 73 y ss.
Sulzer, 13.

Tempo rubato, 128.
Terminación femenina, 24, 127, 141.
Tresillo de compases, 165.
Türk, Daniel Gottlob, 17.

Unidades de orden, 60.

Voces acompañantes, 160.
— temáticas, 159.

ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

1. **Introducción al estudio de la Química experimental** (3.ª ed.) ..... R. Blochmann
2. **Introducción al estudio de la Botánica** (3.ª ed.). B. F. Riofrío
3. **Teoría general del Estado** (4.ª ed.) ..... O. G. Fischbach
4. **Mitología griega y romana** (6.ª ed.) ..... H. Steuding
5-6. **Introducción al Derecho hispánico** (3.ª ed.).. J. Moneva
7. **Economía política** (4.ª ed.) ..... C. J. Fuchs
8. **Tendencias políticas en Europa en el siglo XIX** (2.ª ed.) ..... Heigel-Endres
9. **Historia del Imperio bizantino** (3.ª ed.)..... K. Roth
10. **Astronomía** (4.ª ed.) ..... J. Comas Solá
11. **Introducción a la Química inorgánica** (3.ª ed.). B. Bavink
12. **La escritura y el libro** (3.ª ed.) ..... O. Weise
13. **Los grandes pensadores** (3.ª ed.)..... O. Cohn
14. **Los pintores impresionistas** (3.ª ed.)..... Béla Lázár
15. **Compendio de Armonía** (4.ª ed.)..... H. Scholz
16-17. **Gramática castellana** (3.ª ed.) ..... J. Moneva
18. **Hacienda pública, I: Parte general** (3.ª ed.). Van der Borght
19-20. **Hacienda pública, II: Parte especial** (3.ª ed.). Van der Borght
21. **Cultura del Renacimiento** (3.ª ed.)..... R. F. Arnold
22. **Geografía física** (4.ª ed.) ..... S. Günther
23-24. **Etnografía** (3.ª ed.) ..... M. Haberlandt
25. **Las Antiguas civilizaciones del Asia Menor** . Felix Sartiaux
26. **Totemismo** ..... Maurice Besson
27. **Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos** (4.ª ed.) ..... L. Busse
28. **La poesía homérica** (2.ª ed.) ..... G. Finsler
29. **Vida de los héroes: Ideales de la Edad Media, I** (4.ª ed.)..... V. Vedel
30. **Historia de la Literatura italiana** (2.ª ed.) .. K. Vossler
31. **Antropología** (4.ª ed.) ..... E. Frizzi
32-33. **Zoología, I: Invertebrados** (2.ª ed.) ..... L. Böhmig
34. **Meteorología** (3.ª ed.) ..... J. M. Lorente
35-36. **Aritmética y Álgebra** (6.ª ed.)..... P. Crantz
37. **La educación activa** (4.ª ed.)..... J. Mallart Cutó
38. **Islamismo** (3.ª ed.)..... S. Margoliouth
39. **Gramática latina** (3.ª ed.)..... W. Votsch
40. **Kant** (4.ª ed.) ..... O. Külpe
41. **Prehistoria, I: Edad de la piedra** (3.ª ed.).. M. Hoernes
42-43. **Historia de los Estilos artísticos** (5.ª ed.) ... K. Hartmann
44. **Introducción a la Química general** (3.ª ed.). B. Bavink
45. **Trigonometría plana y esférica** (4.ª ed.) .... G. Hessenberg
46-47. **Física teórica, I: Mecánica. Acústica. Calor** (2.ª ed.)..... C. Jäger
48. **Psicología aplicada** (3.ª ed.) ..... Th. Erismann
49-50. **Historia de la Literatura inglesa** (2.ª ed.)... A. M. Schröer
51. **Los Rusos**..... G. K. Loukomski
52. **Los Negros** ..... M. Delafosse
53. **Orientación profesional** ..... A. Chleusebairgue
54-55. **Geología, I: Volcanes. Estructura de las montañas. Temblores de tierra** (3.ª ed.) ..... F. Frech
56. **Historia de la Geografía** (3.ª ed.) ..... C. Kretschmer
57-58. **Historia del Derecho romano, I** (2.ª ed.) ... R. von Mayr
59. **Grafología** (3.ª ed.)..... Matilde Ras
60. **Derecho internacional público** (3.ª ed.) ..... Th. Niemeyer
61-62. **Historia de las Artes industriales, I: Antigüedad y Edad Media** (3.ª ed.) ..... G. Lehnert
63. **El Teatro** (3.ª ed.) ..... Chr. Gaehde
64-65. **Historia de la Economía, I: Antigüedad y Edad Media** (3.ª ed.) ..... O. Neurath y H. Sieveking
66. **Introducción a la Ciencia** (3.ª ed.)..... J. A. Thomson
68. **Compendio de instrumentación** (2.ª ed.) .... H. Riemann
69. **Historia de la España musulmana** (4.ª ed.) A. G. Palencia
70. **Historia de Inglaterra** (3.ª ed.) ..... L. Gerber
71. **El Parlamento** (2.ª ed.)..... Sir C. P. Ilbert

72. Orientación de la clase media (2.ª ed.) ... L. MÜFFELMANN
75. La era de los grandes descubrimientos (3.ª ed. en preparación) .....
76. Cooperativas de consumo (3.ª ed. en prep.). F. STAUDINGER
77. India (3.ª ed.) ..... S. KONOW
78-79. La escultura de Occidente (2.ª ed.) ..... H. STEGMANN
80. Prehistoria, II: Edad del bronce (3.ª ed.). M. HOERNES
81. Introducción a la Psicología (3.ª ed.) .... E. VON ASTER
82. Cultura del Imperio bizantino (3.ª ed.) ... K. ROTH
83-84. España bajo los Borbones (4.ª ed.) ..... ZABALA LERA
85. Prácticas escolares (4.ª ed.) ..... R. SEYFFERT
86. Techumbres y artesonados españoles (3.ª ed.) J. RÁFOLS
87-88. Geología, II: Ríos y mares (3.ª ed.) ..... F. FRECH
89-90. Historia de Francia (2.ª ed.) ..... R. STERNFELD
91. Derecho canónico (2.ª ed.) ..... E. SEHLING
92-93. Geografía económica (4.ª ed.) ..... W. SCHMIDT
94. Arte romano (3.ª ed.) ..... H. KOCH
95-96. Psicología del trabajo profesional (2.ª ed.). A. CHLEUSEBAIRGUE
97. Geografía de Bélgica (2.ª ed.) ..... P. OSWALD
98-99. Historia de la Literatura latina (3.ª ed.).. A. GUDEMANN
100. Arte árabe (2.ª ed.) ..... AHLENSTIEL-ENGEL
101-102. Historia del Derecho romano, II (2.ª ed.). R. VON MAYR
103. Geografía de Francia (2.ª ed.) ..... E. SCHEU
105. Romántica caballeresca: Ideales de la Edad Media, II (3.ª ed.) ..... V. VEDEL
106-107. Historia de la Pedagogía (3.ª ed.) ..... A. MESSER
108. Artes decorativas en la Antigüedad (2.ª ed.) F. POULSEN
109. Psicología del niño (5.ª ed.) ..... R. GAUPP
110-111. Historia de Italia (2.ª ed.) ..... P. ORSI
112. La Música en la Antigüedad (2.ª ed.) .... K. SACHS
113. Química orgánica (3.ª ed.) ..... B. BAVINK
114. Zoología, II: Insectos (2.ª ed.) ..... J. GROSS
115. Prehistoria, III: Edad del hierro (3.ª ed.). M. HOERNES
116. Desarrollo de la cuestión social (2.ª ed.).. F. TONNIES
117-118. Física experimental, I (3.ª ed.) ..... R. LANG
119. Historia de la Literatura alemana, I (2.ª ed.). M. KOCH
120. Historia de la Literatura alemana, II (2.ª ed.) M. KOCH
121. Teoría del conocimiento (2.ª ed. en prep.). M. WENTSCHER
122. Fundamentos filosóficos de la Pedagogía (2.ª ed.) ..... A. MESSER
123-124. Historia de la Literatura portuguesa ..... F. DE FIGUEIREDO
125. Arte indio ..... O. HÖVER
126. Música popular española (2.ª ed.)..... E. LÓPEZ CHAVARRI
127-128. España bajo los Austrias (2.ª ed.) ..... E. IBARRA
129. Geometría del plano (2.ª ed.)..... G. MAHLER
130. Geometría del espacio (2.ª ed.) ..... R. GLASER
131-132. Historia del Derecho español (3.ª ed.).... S. MINGUIJÓN
134. Historia del Comercio mundial (2.ª ed.) .. M. G. SCHMIDT
135. Mineralogía (2.ª ed.) ..... R. BRAUNS
136-137. Física teórica, II (2.ª ed.)..... G. JÄGER
138-139. Historia de las Matemáticas (2.ª ed.)..... H. WIELEITNER
140-141. Física general (2.ª ed.) ..... J. MAÑAS Y BONVÍ
142. Petrografía (2.ª ed.) ..... W. BRUHNS
143. Bajo cifrado Armonía al piano) (2.ª ed.). H. RIEMANN
144. Geografía de España, I..... MARTÍN ECHEVERRÍA
145. Geografía de España, II..... MARTÍN ECHEVERRÍA
146. Geografía de España, III ..... MARTÍN ECHEVERRÍA
147. Pedagogía experimental (3.ª ed.) ..... W. A. LAY
148. Geografía de Italia (2.ª ed.) ..... G. GREIM
149. Historia de la Filosofía clásica (2.ª ed.) .. W. KROLL
150. Reducción al plano de la partitura de orquesta (2.ª ed.) ..... H. RIEMANN
151. Historia de la antigua literatura latino-cristiana (2.ª ed.)..... A. GUDEMANN
152-153. Derecho político general y constitucional comparado (2.ª ed.) ..... G. FISCHBACH
154. Historia del Antiguo Oriente..... ERICH EBELING
155-156. La orquesta moderna (2.ª ed.)..... FR. VOLBACH

157. Bergson (2.ª ed.)..... EDUARDO LE ROY
158. Europa medieval (2.ª ed.)..... H. W. C. DAVIS
159-160. Marfiles y azabaches españoles (2.ª ed. en preparación) ..... J. FERRANDIS
162. Fraseo musical (2.ª ed.) ..... H. RIEMANN
163. La Escuela (2.ª ed.)..... J. J. FINDLAY
164-165. Historia de la Literatura arábigo-española (2.ª ed.) ..... A. G. PALENCIA
166. Los animales prehistóricos (2.ª ed. en prep.). O. ABEL
167-168. Geometría descriptiva (2.ª ed.)..... R. HAUSSNER
169. Los animales parásitos (2.ª ed.) ..... E. F. GALIANO
170. Introducción al estudio de la Zoología ... F. G. DEL CID
171. Geografía del Mediterráneo griego..... O. MAULL
172. Teoría general de la Música (3.ª ed.) .. H. RIEMANN
173. Dictado musical (2.ª ed.) ..... H. RIEMANN
174. Países polares (2.ª ed. en preparación) ... H. RUDOLPHI
175. Lógica (3.ª ed.)..... J. GRAU
176. Los problemas de la Filosofía (2.ª ed.) ... B. RUSSELL
177. Filosofía medieval ..... M. GRABMANN
178. El alma del educador (2.ª ed.) ..... KERSCHENSTEINER
179. El desenvolvimiento del niño (2.ª ed.) ..... D. BARNÉS
182. Manual del pianista (2.ª ed.) ..... H. RIEMANN
183. Citología y anatomía de las plantas ..... H. MIEHE
184. Orígenes del régimen constitucional en España. *(Agotado)*..... M. F. ALMAGRO
185. El Crédito y la Banca (2.ª ed.)..... W. LEXIS
186. Estadística (3.ª ed.) ..... S. SCHOTT
187-188. Psiquiatría forense (2.ª ed.)..... W. WEYGANDT
189-190. Arqueología española (2.ª ed.) ..... J. R. MÉLIDA
191. Los animales marinos ..... E. RIOJA
192-194. Paleografía española, I-II (2.ª ed. en prep.). A. M. MILLARES
195. Geografía del Japón ..... F. W. LEHMANN
196. Geografía política (2.ª ed.) ..... A. DIX
197. La vida en las aguas dulces ..... C. ARÉVALO
199-200. Geobotánica ..... E. H. DEL VILLAR
202. El Comercio ..... W. LEXIS
203. Ética (2.ª ed. en preparación) ..... J. B. MOORE
204. Higiene escolar (3.ª ed.) ..... L. BURGERSTEIN
205. Manual del Organista..... H. RIEMANN
206. Historia de Portugal (2.ª ed. en preparación) A. SERGIO
207-208. Historia de la Literatura rusa ..... A. BRUCKNER
209-210. La Arquitectura de Occidente ..... K. SCHÄFER
211-212. Composición musical (2.ª ed.) ..... H. RIEMANN
213. Geografía de Suiza ..... H. WALSER
214. Geografía de las Islas Británicas..... J. MOSCHELES
215. Conservatismo ..... LORD HUGH CECIL
216-217. Los fundamentos de la Biología (3.ª ed.). E. F. GALIANO
218. Introducción a la Bioquímica..... W. LÖB
221-222. Arte italiano (2.ª ed.) ..... A. VENTURI
223-224. La Edad Media en la Corona de Aragón (2.ª) A. GIMÉNEZ SOLER
225. Introducción a la Psicología experimental (2.ª ed.) ..... N. BRAUNSHAUSEN
226-227. Introducción a la Ciencia del Derecho (2.ª) TH. STERNBERG
228. Aristóteles (2.ª ed.) ..... F. BRENTANO
229. Fuga (2.ª ed.) ..... S. KREHL
230. Contrapunto (2.ª ed.) ..... S. KREHL
231. Federico Froebel (2.ª ed.) ..... J. PRÜFER
232. Economía y Política agraria (2.ª ed.) .... W. WYGODZINSKI
233. Países bálticos ..... M. FRIEDERICHSEN
234. Oceanografía física (2.ª ed.)..... G. SCHOTT
235-238. Historia de las ideas políticas, I-II (2.ª ed.). R. G. GETTELL
240. Santo Tomás de Aquino (2.ª ed.) ..... M. GRABMANN
241. La Psicología contemporánea (2.ª ed.)..... J. V. VIQUEIRA
242. La Enseñanza científico-natural (2.ª ed.) . KERSCHENSTEINER
243. La educación de la adolescencia ..... D. BARNÉS
244-245. Historia de la Música (3.ª ed.) ..... H. RIEMANN
246. Historia de Rusia (2.ª ed.) ..... A. MARKOFF
247. Instituciones romanas (2.ª ed.) ..... L. BLOCH

249. Despoblación y colonización (2.ª ed. en prep.) — S. Aznar
250-252. Geografía de la Rusia soviética, I-II — E. F. Lesgaft
253-254. Países escandinavos — H. Kerp
255-256. Derecho mercantil comparado (3.ª ed.) — A. Vicente y Gella
257. Metafísica (2.ª ed. en preparación) — H. Driesch
258-259. Literatura dramática española — A. Valbuena
260-261. Historia de la Literatura griega (2.ª ed.) — W. Nestle
262. Las escritoras españolas — M. Nelken
263. La Pintura alemana — A. L. Mayer
264. Música bizantina — E. Wellesz
265-266. Armonía y modulación (2.ª ed.) — H. Riemann
267-268. Historia de Grecia (2.ª ed. en preparación) — J. Swoboda
269-270. Historia de Roma (2.ª ed.) — J. Koch
271. Geografía de la Argentina (2.ª ed.) — Franz Kühn
272-273. Geología, III — F. Frech
274. Morfología y Organografía de las plantas — M. Nordhausen
275. Geografía de México (2.ª ed.) — J. Galindo Villa
276. Los vertebrados terrestres — L. Lozano Rey
277. Pestalozzi (2.ª ed. en preparación) — P. Natorp
278. La doctrina educativa de J. J. Rousseau — F. Vial
279. Literatura sueca — H. de Boor
280. Literatura noruega — H. Beyer
281-282. Arte francés — P. Guinard
283. Arte súmero-acadio — E. Unger
284. Música de Oriente — R. Lachmann
285. Manual de la Melodía — E. Toch
286. Instituciones griegas — Maisch-Pohlhammer
287. Los orígenes de la Humanidad — R. Verneau
288. Geografía de Bolivia y Perú — W. Sievers
289. Geografía de Ecuador, Colombia y Venezuela — W. Sievers
290. Geomorfología — S. Pasarge
292. La Industria — W. Sombart
293. El cuerpo humano (2.ª ed. en preparación) — Ch. Champy
294. Los microbios — P. G. Charpentier
295. Geografía humana (2.ª ed.) — N. Krebs
296. El espíritu de las ciudades: Ideales de la Edad Media, III — V. Vedel
297-298. Filosofía natural — F. Lipsius-K. Sapper
299-300. Política social — L. Heyde
301-302. Filosofía de la Historia (2.ª ed. en prep.) — H. Schneider
303. Juan Federico Herbart — Th. Fritzsch
304. Vida monástica: Ideales de la Edad Media, IV (2.ª ed.) — V. Vedel
305. Organización del trabajo intelectual (2.ª ed.) — P. Chavigny
306. Historia de Polonia — A. Branderburger
307. Arte asirio-babilónico — E. Unger
308. Mitología nórdica — E. Mogk
309. Arte egipcio — H. A. Kees
310. Fundamentos de la Política — H. v. Eckard
311. Vida económica de los pueblos — F. Krause
313. Educación de la mujer contemporánea — V. Mirguet
314. El Encaje en España — C. Baroja
315-316. Historia de las Artes industriales, II — G. Lehnert
317-318. Esmaltes españoles — V. Juaristi
319. La tonadilla escénica — J. Subirá
320. Heráldica — A. Armengol
321. Geografía de Australia y Nueva Zelanda — G. A. Melon
322. Derecho musulmán — J. López Ortiz
323. Sociología — L. von Wiese
324-325. Geografía de la Europa Central, I — F. Machatschek
326-327. Geografía de la Europa Central, II — F. Machatschek
330. La escuela nueva (2.ª ed.) — L. Filho
331. Anormalidades mentales y educabilidad difícil de niños y jóvenes (2.ª ed.) — Erich Stern
332. Historia de la Química — Hugo Bauer
333. Psicotecnia (2.ª ed. en preparación) — Fritz Giese
334-335. Arqueología clásica — J. Ramón Mélida
338. Cerámica española — M. González Martí

339. Psicología del delincuente — P. Pollitz
340-341. Física experimental, II — R. Lang-H. Cabrera
342. Derecho administrativo — Ludwig Spiegel
343-344. Derecho civil — P. Oertmann
345. Doctrina social católica (2.ª ed.) — Cuervo-Arango
346. La situación espiritual de nuestro tiempo — Karl Jaspers
348. Historia de Suiza — Anton Largiadèr
349. Esencia y valor de la democracia — H. Kelsen
351. La herencia biológica — G. Just
352-353. Historia de la Física — A. Kistner
354. Educación cívica — G. Kerschensteiner
355. Práctica de la orientación profesional — A. Chlebusebairgue
356-357. Los ornamentos sagrados en España — A. P. Villanueva
358-359. Historia del grabado — F. Esteve Botey
360. Estética — F. Challaye
361-362. Historia de la Filosofía (2.ª ed.) — E. v. Aster
363-364. Rogerio Bacon — A. Aguirre
365. Pedagogía sistemática — W. Flitner
366. Psicología pedagógica — O. Klemm
367-368. Los orígenes neolatinos — Savi-López
369-370. Historia del Arte ruso — V. Nicolsky
371-372. Historia del Arte hispano-americano — Miguel Solá
373-375. La Revolución Francesa, I-II-III — A. Mathiez
376-377. La Riqueza — Edwin Cannan
378-379. La Economía nueva — Maurice Colbourne
380. Teoría económica de las explotaciones (2.ª ed. en preparación) — K. Mellerovicz
381-382. Filosofía moral — Félicien Challaye
383. Introducción a la Lógica moderna — David García
384-385. Derecho español del Trabajo — A. Gallart
386. Teoría del proceso — J. Goldschmidt
387-388. Derecho internacional privado — M. Wolff
389. La Ley, de Santo Tomás de Aquino — C. Fernández Alvar
390. Metodología de las ciencias — Félicien Challaye
391-392. Arte precolombiano — Miguel Solá
393. Los Incas (Reimpresión) — A. Capdevila
394. Un milenio de vida griega antigua — E. Bethe
395-396. Introducción al estudio de la Historia — E. Bernheim
397. Teoría y prácticas ornamentales — F. Pérez Dole
398. Filosofía del Derecho — M. E. Mayer
399-400. Introducción a la Ciencia financiera — K. Englis
401-402. La Poesía lírica española (2.ª ed.) — G. Díaz-Plaja
403. Los mayas — M. Soto-Hall
404. Introducción al estudio de la Música — J. J. Mantecón
406. El Ritmo en la educación de la infancia — J. Llongueras
407. El Atlántico — W. Siewert
408-409. La Música religiosa en España — A. Araiz Martínez
410-411. Historia de la Economía, II — H. Sieveking
[illegible] del Romanticismo en España — J. García Mercadal
[illegible] ión y eficiencia profesional — J. Vicens Carrió
[illegible] es mercados de materias primas — F. Maurette
[illegible] e Armonía, I — J. Zamacois
[illegible] e la Lingüística — G. Thomsen
[illegible] gregoriano — G. Prado
[illegible] e Historia de Andorra — J. Corts
[illegible] oncia y la cultura en el grafismo — Matilde Ras
[illegible] e la Música teatral en España — J. Subirá
[illegible] e Armonía, II — J. Zamacois
[illegible] — P. P. Negre
[illegible] Su vida y sus obras — A. Maldonado Ruiz
[illegible] Armonía, III — J. Zamacois
[illegible] la Arquitectura española (2.ª ed.) — Andrés Calzada
[illegible] ra moderna y contemporánea (2.ª) — Heilmeyer-Benet
[illegible] onómica (2.ª ed.) — Van der Borght
[illegible] española (4.ª ed.) — A. L. Mayer
[illegible] la Música, I — J. Zamacois

[illegible] OLÚMENES EN PREPARACIÓN

781.46 R542
9-4000326